И 224
1

ИСКУССТВО КИНО

3
1936

KNIH

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 6-й ГОД ИЗДАНИЯ

Орган Главного управления кинофотопромышленности Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

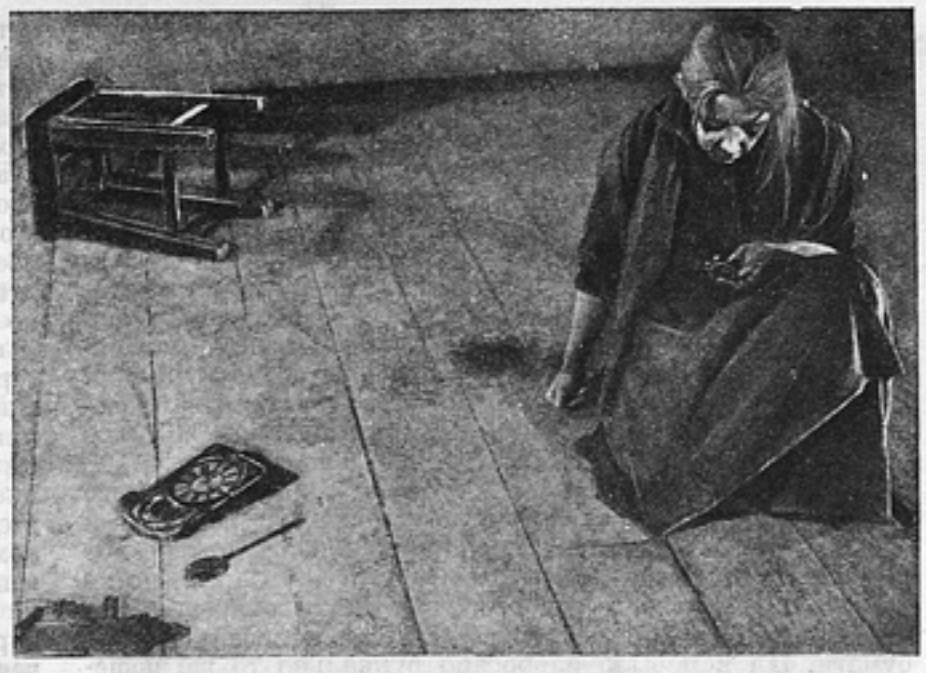
Н. НЕЗУИТОВ — Натан Зархи 3
С. ЕРМОЛИНСКИЙ — Настоящее и будущее моей профессии 9
З. ЗИЛЬВЕР — К проблеме сюжета 12
Б. ВЕТРОВ — „Семеро смелых“ 16
В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО — Об инсценировках в театре и кино 20
В. КАТАЕВ — Ровесники кино 21
Н. АЛЬТМАН — Художник в кино 22
В. ЩЕРБАЧЕВ — Музыка в кино 22
Б. ЭЙХЕНБАУМ — „Женитьба“ Гоголя на экране 24
З. ГАРИН и Х. ЛОКШИНА — Наша первая работа в кино 26
С. КАЮКОВ — Поиски образа 29
Н. ЛАТОНИНА — Накопление опыта 30
ДНЕВНИК „Искусства кино“ 31
И. БЕРЕЗАРК — „Чапаев“ в театре 33
Г. ЗЕЛЬДОВИЧ — Творчество киноактера 35
М. ЧЕРЕМУХИН — „Наивные симфонии“ Уолта Диснея 39
С. СКЫТЕВ — Драматургия фильмов Уолта Диснея 42
А. ИВАНОВ — Задачи советской мультипликации 45
Н. КИВА — Вопросы дубляжа 47
М. АЛЕЙНИКОВ — Грим киноактера 50
Н. ЗАРХИ — Отец (из архива кинодраматургии) 52
А. ГЮНСЛИ — Путешествие скептика вокруг света 54
Хроника кино 56

МАРТ КИНОФОТОИЗДАТ 1936

Технический редактор Н. АУЗАН. Обложка работы художника ЖУКОВА. Корректор А. БЕЛЬСКАЯ.
Уполномоченный Главлита В—38446 Зак. типографии 310. Зак. издательства № 06. Тираж 6000. Объем журнала 8 печатных листов. Количество знаков в печатном листе 68 001. Ст Ат 62×94. Сдано в набор 13/II 1936 г. Подписано к печати 21 III 1936 г. Отпечатано в 7-й типографии „Искра революции" Мособлполиграфа. Москва, Арбат, Филипповский, 13
Клише изготовлены в цинкографии „Известий ЦИК СССР и ВЦИК"

НАТАН ЗАРХИ

Н. ИЕЗУИТОВ



«МАТЬ» **Режиссер В. Пудовкин. Сценарист Н. Зархи. Производство «Межрабпом-Русь»**

За восемь лет до появления первого сценария Натана Зархи русская драматургия фильма (дело происходило еще до Октябрьской революции) представляла плод простого ремесленничества. Несколько бойких журналистов и литераторов, заведующих литературными отделами фирм, с одинаковым профессиональным рвением инсценировали популярные романсы и песни и переделывали для экрана Шекспира и Льва Толстого. Было совсем не удивительно, что в руках подобных торгашей «Дворянское гнездо» походило на «Ключи счастья», а «Крейцерова соната» — на очередную адюльтерную драму Арцыбашева. Искусство сценария?! — Могло ли оно быть в ту пору, когда сценарии умудрялись писать по газетному пересказу содержания произведения (как было дело с постановкой «Живого трупа» Л. Толстого). Мастерство сценария?! — Могло ли оно быть, когда авторами сценариев были Анна Мар, Анталек, Ровдо и др.

Советское кино без всякого сожаления свезло это наследство в выгребную яму истории, ибо ни одна из бесчисленных кинодрам о любовных смерчах и любовных дурманах, о безднах падений и пленниках похоти ничем не могла помочь новому искусству в процессе его становления. Запах разложения от буржуазного кинематографа был так невыносим, что многие молодые художники пришли к отрицанию искусства вообще. «Изделия фирмы «Искусство» не годны к употреблению, — писал С. Юткевич в 1922 г., — лучшая фирма в мире — «Жизнь» («Эксцентризм», 1922). Д. Вертов, пылая ненавистью к «длинноволосым знахарям искусства», обрушился на сценарий как на выдумку, подавляющую замечательные возможности киноаппарата в изображении действительной жизни. В отличие от левого фланга, где вопросами сценария в первые годы нэпа почти не интересовались, в среде дореволюционных мастеров, пришедших на работу в советскую кинопромышленность, получили распространение старые сценарные вкусы и симпатии. И хотя основы дореволюционной кинодраматургии были подорваны, рецидивы буржуазных сюжетов и прежней драматургической техники нет-нет да и сказывались то в «психологических» сценариях А. Зорина («Скорбь бесконечная», «Отец Серафим»), то в авантюрных Л. Никулина («Дипломатическая тайна», «Часовня св. Иоанна», «Крест и маузер»), то в натуралистических В. Туркина и Г. Гребнера.

В эту именно пору и стал работать в области драматургии фильма Натан Зархи. Он не присоединился ни к «левым» нигилистам, ни к «правым» реставраторам, его не увлекло ни отрицание драматургии фильма, ни преклонение перед опытом дореволюционной авантюрной или психологической драмы. Напрасно кое-кто из друзей Н. Зархи пытается нарисовать ныне картину, будто Н. Зархи шел тогда, в начале творческого пути, по одному направлению с авторами «Кирпичиков» и «Закройщиков из Торжка». Нет, у него был особый путь—путь подлинного художника революции, избравшего реализм основой драматургического искусства. Может быть, в «Особняке Голубиных» (реж. В. Гардин), в первой своей сценарной работе, Н. Зархи еще не нашел себя, зато в «Матери» он предстал перед нами как вполне сложившийся мастер, самостоятельно мыслящий и чувствующий художник большого таланта и вкуса.

Трудно сказать, при каких обстоятельствах и первоначально у кого появился замысел экранизировать повесть Максима Горького. Весьма возможно, что он возник в недрах правления «Межрабпом-Руси», тогда еще наполовину общественной, наполовину частной организации, которая была непрочь сделать рекламу на имени великого писателя, тем более что в те годы нередко выбор репертуара диктовался коммерческими соображениями. Впрочем, каковы бы ни были субъективные желания руководителей «Межрабпом-Руси», объективное значение их выбора совпало со вкусами и требованиями советского зрителя.

Сценарная разработка повести М. Горького была поручена Зархи. Драматургическую работу в кино он только начинал и был полон стремлений понять содержание и законы советского кинематографа, новизна которого была новизной, поистине всесторонней: в содержании фильмов и в рожденной этим содержанием форме. Творческий контакт между Н. Зархи и будущим постановщиком фильма В. Пудовкиным был найден скоро, и это обстоятельство определило сразу же характер всей совместной работы над переложением повести Горького в систему кинематографических образов.

«Мать» была напечатана Горьким впервые в сборнике «Знание» в 1907—1908 гг. Из предреволюционной литературы, затрагивавшей социально-политические темы, ее можно выделить как самое крупное произведение пролетарского искусства. Уже по одному этому выбор «Межрабпом-Руси» должен быть оценен достойно. Образ жены рабочего Пелагеи Власовой, всю жизнь прожившей среди нищеты, пьянства и побоев, а потом через сына своего Павла познакомившейся с рабочим движением и ставшей в его ряды, чтобы служить новой правде с непоколебимой верой в ее торжество и погибнуть избитой жандармами и шпионами, — не мог не взволновать настоящего художника. В нем была притягательная сила большого социального обобщения.

Авторы сценария поставили перед собой задачу взять из повести тему людей с их характерами, атмосферу эпохи и «те, — как утверждал Пудовкин, — замечательные краски, которыми писал Горький, то настоящее знание жизни, знание реалиста, человека, который прошел через эту жизнь, не только видя ее, но и ощущая на своих плечах и всем телом ее тяжесть». Сделать это было нелегко, потому что ограниченность метража требовала сокращения материала, и, как ни представлялось соблазнительным дать на экране изображение медленного и большого процесса, происходившего в голове матери, — пришлось от него отказаться. Вслед за тем была оставлена мысль включить в картину всех главных героев произведения. Авторы фильма искали лаконичности, и поэтому в их произведение не вмещались многочисленные сложные перипетии повести со всеми ее героями. Нужно было сделать кинематографический показ таким, чтобы

он в пределах картины умещался легко и свободно и чтобы, отражая, как в зеркале, знаменитое произведение, давал бы выразительное и полное представление о борьбе рабочего класса в канун 1905 года.

Сценарий делался Зархи и Пудовкиным совместно. Оба они составляли удивительное содружество, может быть, единственное в советской кинематографии по своей органичности. Одинаковые взгляды на искусство, одно и то же ощущение формы, единство темпераментов делало эту работу редким и счастливым примером коллективного творчества. Понимая друг друга с полуслова, они при одинаковых условиях одинаково решали поставленные художественные задачи. Дело доходило до курьезов. Пудовкин вспоминал, как, работая над каким-то эпизодом картины, они оба пришли к тождественной трактовке сюжета. И когда сюжет был окончательно установлен, — разошлись. Встретились снова через 3—4 дня. За это время Пудовкин передумал все возможности разработки эпизода, и в голове его созрело новое, более интересное решение. Он с увлечением рассказал о нем Зархи, но не успел окончить своего рассказа, как Зархи открыл ящик письменного стола и вынул оттуда мелко исписанный лист бумаги. На нем было набросано буквально то же решение, которое пришло в голову Пудовкину.

Такое тесное сотрудничество, разумеется, не лишило каждого автономии в своей собственной области. И в то время как Зархи работал над сюжетом и расстановкой героев, связывая их друг с другом, вводя новые фигуры, Пудовкин оформлял отдельные эпизоды с режиссерской стороны, продумывая изобразительную и монтажную части картины. Зархи в деле построения сюжета был необычайно изобретателен. Эта изобретательность подкреплялась высокой образованностью его в области теории искусства. В 1925 г., в самый разгар работы над «Матерью», он опубликовал статью «Драматургические основы киносценария» («Киножурнал» АРК, № 10), которая явилась своеобразным его манифестом в области сценарного мастерства. Рассматривая природу кинематографа как органический сплав элементов драматики, эпики и пластики, композиционно организуемых методами монтажа, он придавал драматургии большое значение конструктивного начала, вопреки многим своим современникам (Эйзенштейну, Кулешову, Вертову). Но искусства внешнего показа он не обеднял до поверхностной изобразительности кулешовской школы. Напротив, он рассматривал драматургический процесс серьезно и глубоко, без всякого сведения его к монтажу трюков. Понятие этого процесса он связывал с борьбой между героями, поэтому формирующим началом кинодрамы он считал стремления героя, наталкивающиеся на стремления противоположные. «Противоположность интересов, стремлений и воль, направленных к их осуществлению,— писал он, — создает основной конфликт, определяющий в свою очередь и борьбу между сторонами» (стр. 12). Необходимость определения целей и стремлений у борющихся и противоборствующих героев толкала Зархи к разработке характеров, и эту задачу он ставил, находясь в противоречии с существовавшими в ту пору новаторскими течениями в советском киноискусстве. Только с Пудовкиным он находился в полном согласии.

Работая над повестью Горького, Зархи сохранил творческую самостоятельность. Он дал новый кинематографический вариант «Матери». Зархи оставил «Матери» всю глубину переживаний, а драматургии — ее классическую форму; столкнул лицом к лицу живых людей с их классовыми и биологическими стремлениями, с их сознательными и бессознательными эмоциями. Самостоятельность Зархи выразилась, прежде всего, в свободном обращении с материалом. К тому, что имелось в повести Горького, он присоединил факты о мотивах тюремного бунта, почерпнутые им из журнала «Былое», а в качестве исторического фона использовал революционные собы-

«КОНЕЦ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА»

Режиссер В. Пудовкин. Сценарист Н. Зархи. Производство «Межрабпомфильм»

тия эпохи 1905—1906 гг. в Твери. В частности, им были привлечены воспоминания тов. Смирнова («Правда», 10 января 1926 г.). Последнее едва ли могло сколько-нибудь противоречить Горькому, заимствовавшему, как известно, бытовую и историческую обстановку «Матери» из прошлого Нижнего Новгорода и Сормова.

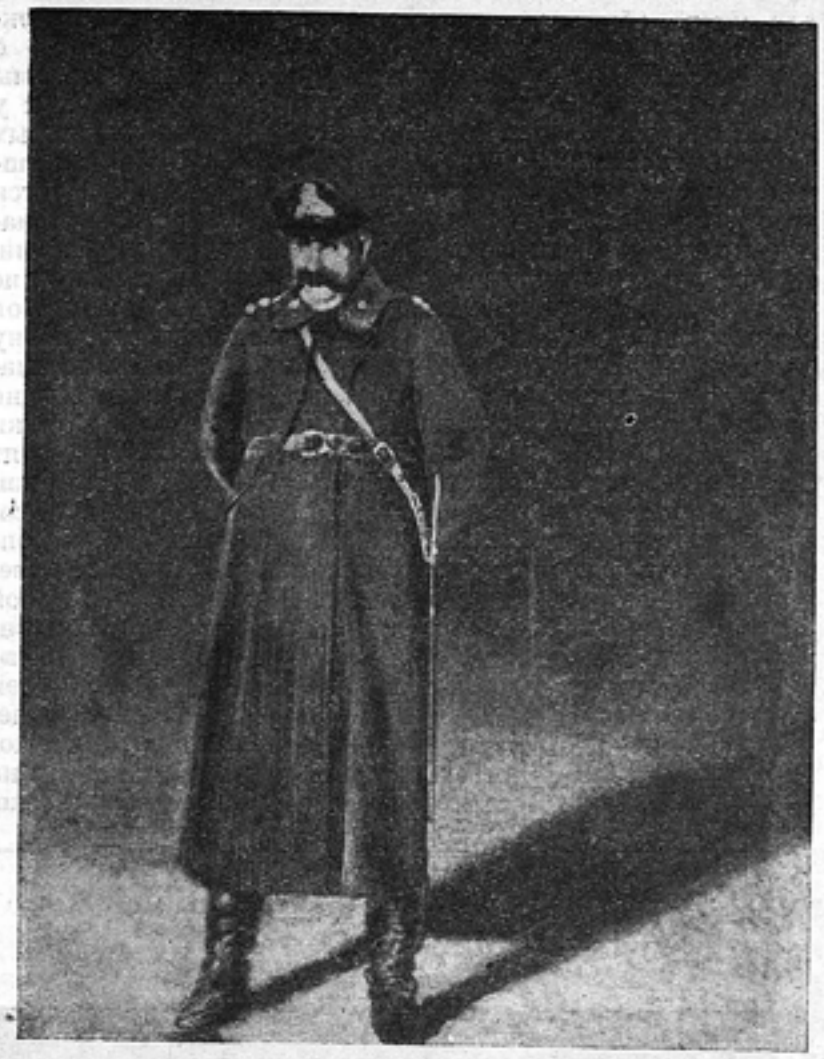
Процесс перестройки психики матери Зархи перевел из повествовательной формы в драматургическую. Он сжал его до нескольких эпизодов. Перелом в сознании матери драматург отодвинул ближе к концу, благодаря чему было достигнуто большое напряжение. Отказавшись почти от всей второй части повести, в которой рассказывалось о городе и подпольной работе революционеров, и оставив в сценарии лишь рабочую слободку и события из ее жизни, Зархи максимально сконденсировал действие. Для создания атмосферы картины потребовалось развить образ отца. В повести Горького слесарь Михаил Власов был только упомянут. В сценарии он вырос в отчетливую фигуру, заняв целых три части. В результате проработки материала и отсева лишнего сценарий получился очень лаконичным: отец, мать, сын и между ними — драма, которая влекла за собой большие социальные последствия для всей семьи: отец по неведению становился черносотенцем, мать прозревала и переходила на сторону сына — революционера. Конечно, переход матери совершался не только под влиянием личных мотивов. Ценность сценария в том и заключалась, что личные мотивы поведения героев были связаны с общественными, отчего герои никогда не казались действующими по идейной указке автора, а всегда выступали как живые люди со своими индивидуальными желаниями и классовыми интересами.

Законченный литературный сценарий Зархи представлял собою образец зрелого искусства. Он свидетельствовал о большом драматургическом таланте автора. Он выглядел как полноценное литературное произведение. Будучи написан в форме раскадрованного произведения, он обнаруживал попутно умение автора свободно мыслить кадрами и обращаться легко с технологией кинематографа. О драматургической изобретательности Зархи говорило много эпизодов: сцена с часами в начале пьесы, сцена кутежа черносотенцев в кабаке, сцена смерти отца, эпизод с матерью, проносящей на завод листовки (в фильм он не попал), и, наконец, сцена стачки, смонтированная с ледоходом. В сценарии последний из названных эпизодов был изображен с такой же лирической выразительностью, как и в картине.

Финал сценария Зархи написал с огромной драматической экспрессией, волнуя и заражая читателя трагическим содержанием. В него драматург вложил силу революционной мысли, чувства и ритма.

В повести Горького Павел Власов оставался жить. Читатель закрывал книгу в надежде на благополучный исход его судьбы. Приговоренный к высылке на поселение, он должен был бежать и доделывать великое дело революции. А мать умирала. О ее смерти, хотя она прямо и не показывалась, можно было догадаться из описания побоев на станции. В отличие от Горького в сценарии Зархи умирали и мать и сын. Для чего это нужно было автору? — Для того, чтобы создать наибольший трагизм. Верный аристотелевой поэтике, Зархи полагал, что, возбудив аффекты зрителя до известного предела, он поможет его внутреннему освобождению и в акте очищения, или катарзисе, зритель обретет идейное и эмоциональное равновесие. Много лет спустя он передумал финал «Матери», признал ошибочным вариант, легший в основу картины.

В беседе с нами весной 1934 г. он высказал сожаление, что настоящее решение конца картины пришло у него с Пудовкиным слишком поздно. «А нужно было, — говорил он,— изобразив смерть матери так, как она и была показана, сына ее Пашку оставить жить, чтобы он со знаменем в руках шел прямо в 1917 год. Тогда режиссеру не пришлось бы придумывать орнаментальную концовку из кремлевских зубцов, потому что сами оптимистические кадры Пашки уже создавали бы необходимую атмосферу бодрого и энергичного финала». Нельзя не отметить здесь, что ошибку, подобную допущенной в постановке сценария «Мать», Зархи повторил потом еще раз в пьесе «Улица радости» (1931), один из главных героев которой еврей Рубинчик, собиравшийся ехать в Советский союз к сыну (действие происходило за границей в годы кризиса), погибал накануне отъезда от руки полиции во время манифестации безработных.



«МАТЬ» **Режиссер В. Пудовкин. Сценарист Н. Зархи. Производство «Межрабпом-Русь»**

И вот этот превосходный сценарий некоторые из критиков оценивали впоследствии, по выходе фильма в свет, более чем скромно. Мих. Левидов назвал его плохим (газета «Кино», № 46, 1926 г.), Адр. Пиотровский — убогим («Красная газета» от 20 октября 1926 г.), а журнал «Жизнь и искусство»—полным композиционных недостатков (26 октября 1926 г.). Почему это случилось так, — нам до сих пор непонятно. Скорее всего здесь произошло недоразумение. Думается, что из тех, кто взял на себя смелость критиковать сценарий, немногие его читали, потому что в противном случае непонятно, почему те же критики, спустя несколько лет, судили о первых драматургических опытах Зархи совсем по-иному. В советской стране, умеющей ценить дарование и талант, как нигде в мире, признанию Зархи, разумеется, не могло помешать несколько поспешных рецензий. И, конечно, мастерство Зархи было скоро оценено по заслугам (для этого вовсе не требовалась даже виза времени), а его имя стало популярным как имя лучшего кинодраматурга.

Не успела «Мать» обойти советские экраны, как Зархи углубился в работу над сценарием новой картины—«Конец Санкт-Петербурга». Мысль поставить картину о Петербурге родилась еще в то время, когда коллектив Пудовкина вел работу над «Матерью». Мысль эта возникла первоначально у Головни; толчком к ней послужила пушкинская повесть «Медный всадник». Идея Головни была немедленно подхвачена Пудовкиным, а затем присоединился Зархи как главный воплотитель идеи в сценарную форму. Тема фильма, ее эпопейный разворот были навеяны «Броненосцем Потемкиным». Создание картины было приурочено к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. Таким образом новый фильм делался по тому же общественно-политическому поводу, по которому ставились такие юбилейные картины, как «Октябрь» С. Эйзенштейна и «Арсенал» А. Довженко, и даже отчасти на ту же тематику. Как и при постановке предыдущей картины, в разработке сценария «Конца Санкт-Петербурга», выполненного в основном Зархи, Пудовкин и Головня приняли самое непосредственное участие.

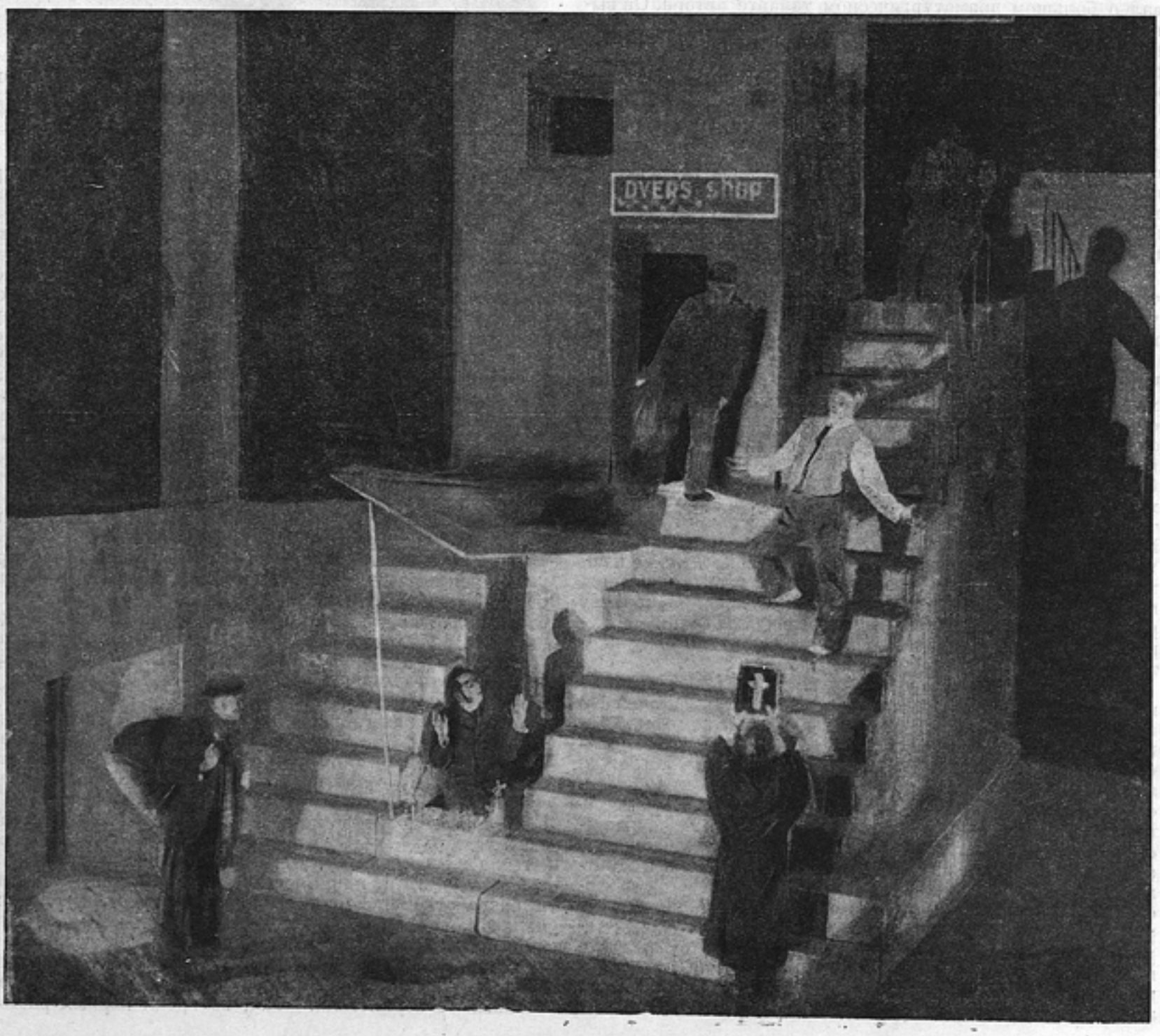
Вначале хотели взять материалом для картины всю двухсотлетнюю историю Петербурга, по крайней мере, в главных ее перипетиях. Так, во время первых разгово-

ров много обсуждали возможности изображения на экране основания петровской столицы. Слова Пушкина о юном граде, красоте полнощных стран, который «из тьмы лесов, из топи блат вознесся пышно, горделиво», были у всех на устах. Сопоставление поэтом низких и пустынных берегов Невы в старину с оживленными берегами нынешней державной реки, где «громады стройные теснятся дворцов и башен», не могло не привлекать глаза кинематографиста. Передвигаясь дальше по ступеням истории, сценарист замышлял показать революционное движение XIX века. Однако от подобных грандиозных масштабов постановки пришлось скоро отказаться. Уложить в одну картину такой широкий замысел и такой обширный материал без ущерба для ее художественной значимости не представлялось возможным. И тогда исторические рамки сценария были сужены: вместо периода в 200 лет был взят срок в несколько лет, в течение которых на каменных плитах столицы и возле ее фабричных труб разыгрывалась социальная трагедия, а вместо сопоставления «мшистых, топких берегов» с гранитными набережными Невы было введено противопоставление убогой российской феодальной деревни, погруженной в нищету, царственному каменному городу XX века с его «строгим, стройным видом». Так сложился первый вариант сценария под названием «Петербург, Петроград, Ленинград». Он начинался печальными пейзажами российских равнин и скудных полей, деревень с журавлями колодцев и клубами пыли на дороге, т. е. с того самого мотива, которым впоследствии начиналась картина, а кончался эпизодом столкновения между парнем и заводчиком Лебедевым — сценой, которая в картине нашла место в четвертой части. Первый вариант соответствовал таким образом лишь первым трем частям нынешнего фильма. В нем был взят лишь дореволюционный Петербург и при том предвоенной поры. Описание Петербурга осуществлялось, конечно, как и подобает Зархи, не столько через фотографирование архитектурных сооружений и памятников, сколько через изображение людей. Сценарист задумал показать в фильме различные социальные группы: дворянство, буржуазию, рабочий класс и крестьянство, последнее в лице тех его представителей, которые приходят в город на заработки, показать не изолированными друг от друга, а в столкновении классовых интересов. Демонстрация столицы открывалась панорамой дворянского Петербурга.

А потом тема дворянского Петербурга развертывалась в историю офицера, сына «его сиятельства». Офицер стоял на балконе подле девушки и говорил ей: «Я люблю вас... будьте моей женой». Рука девушки касалась плеча офицера, и сцена погружалась в затемнение. В другой раз во второй части (первый вариант сценария состоял из трех частей) офицер появлялся в меланхолическом настроении и только в одном кадре. В третьей части он был изображен готовящимся к самоубийству: разорившийся отец не мог, повидимому, заплатить его долгов. Офицер писал в записке: «Умираю потому, что презираю жизнь, в которой счастье покупается за деньги». В конце сценария, когда

«УЛИЦА РАДОСТИ»

Пьеса Н. Зархи. Постановка Московского театра революции



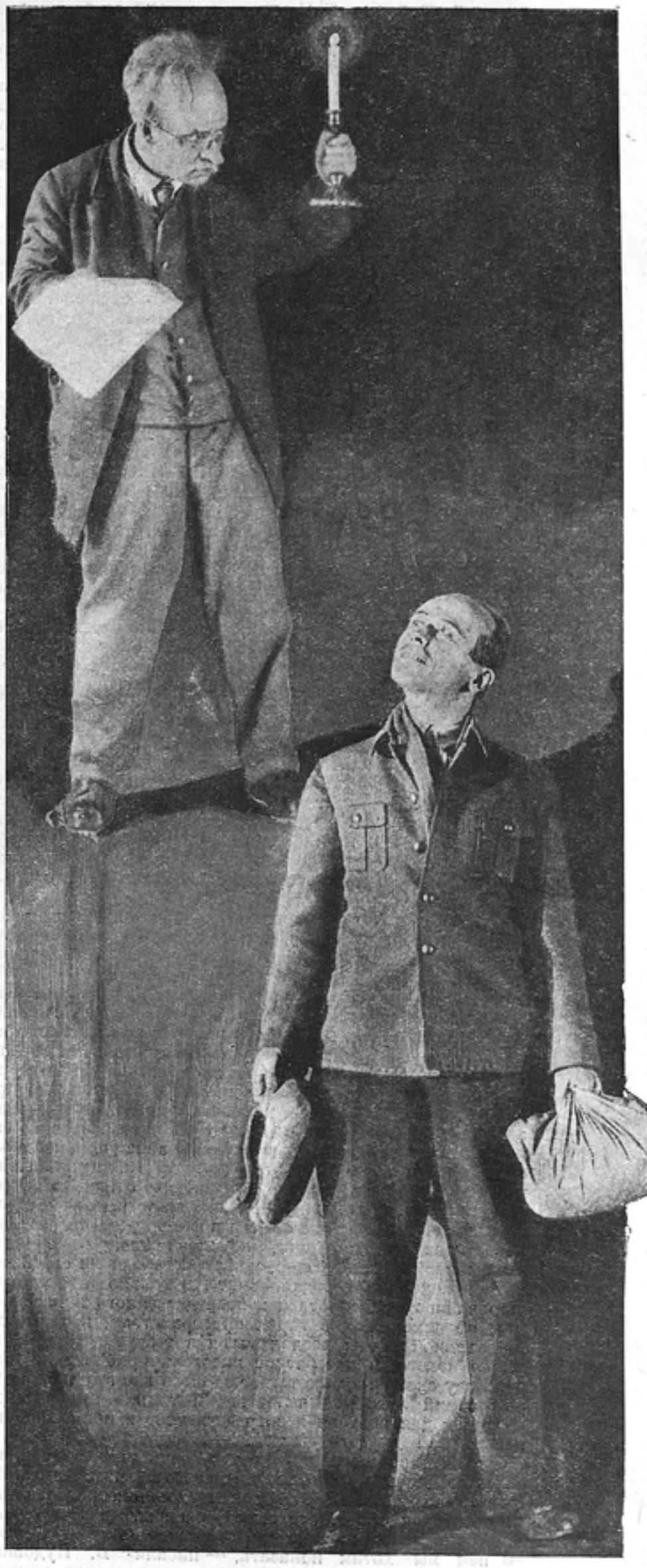
«его сиятельство» получал взятку от фабриканта Лебедева, самоубийство офицера, разумеется, откладывалось, и отец (он оказался случайным свидетелем драмы), крестясь, запихивал револьвер ногою под шкаф. Последний раз офицер мелькал в сценарии опять вместе с девушкой. Между двумя затемнениями возникала женская головка, покоившаяся на плече с погоном.

Лирика А. Блока, болезненных стихов его третьего тома, обволакивала этот мотив, мотив дворянского быта. И хотя автор стремился сместить тему офицера в область иронии, сатира ему никак не удавалась. В конце концов сценарист решил совсем отказаться от мотива офицера.

Второй и последний вариант раздвинул границы времени и пространства, перебросив сюжет через окопы мировой войны и баррикады Февральской революции. Попрежнему сценарий начинался с 1913 г., с российских рек, равнин и полей, разве только эпизод деревенской жизни был сжат до сцены рождения в крестьянской семье нового ребенка, «лишнего рта». Зато кончался он теперь Октябрьским переворотом. В него добавлено было столько же нового материала, сколько содержалось в совокупности во всем первом варианте. Объявление войны и патриотическая манифестация, фронт с его серыми буднями: водой в окопах и трупами, лежащими в лужах и грязи, братание солдат. Февральская революция, человек во френче с истерическими речами, банкеты с цветами и вином, «цвет русского народа» и его призывы к победному завершению войны. А потом пропаганда большевиков в армии, подготовка к перевороту, осада и взятие Зимнего дворца и победа рабочего класса, воздвигнувшего на месте буржуазно-дворянского Санкт-Петербурга новый город—социалистический Ленинград. Как видно из перечисленного, изменение сценария выразилось в добавлении политических и общественных событий. Сцен, характеризовавших личную судьбу героев, было внесено меньше, чем их содержалось в первом варианте. Это: возвращение Чистякова с фронта домой, несостоявшийся арест его юнкерами и, наконец, встреча после октябрьского боя возле чугунного узора ограды жены Чистякова с парнем. И хотя эпизодов этих было немного, главный смысл сценария заключался в них. В центре его была не историческая хронология, не узел политических катастроф и сдвигов, а процесс перерождения крестьянского парня, темного и безграмотного, бессознательного штрейкбрехера, в большевика, который, штурмуя Зимний дворец в октябрьские ночи, понял, за чье дело он борется и чьи интересы защищает.

«Конец Санкт-Петербурга» был сделан как эпопея. От «Октября» Эйзенштейна он отличался тем, что был построен не на теме массы, а на теме индивидуально-психологической, что вполне закономерно привело к усилению лирических мест картины. Это была лирическая эпопея в отличие от философского эпоса Довженко и публицистического Эйзенштейна. Драматургический стержень фильма, его конструкция держались на лейтмотиве титра «пензенские, новгородские, тверские». Изобретение лейтмотива принадлежало Зархи. Счастливая творческая находка! Она вдохнула в картину живую музыку. Она заставила пульсировать полно и глубоко тему коллектива «пензенские, новгородские, тверские». Они стояли в задумчивости на скошенных полях, подле скирдов хлеба, возле ветряных мельниц, задумчиво машущих крыльями, и жевали горький хлеб, отламывая по кусочку от краюхи. Опять недород, опять итти по миру. И шли «пензенские, новгородские, тверские» в Петербург, на заработки. Когда началась война, они устилали трупами окопы точь-в-точь так же, как по ту сторону траншей умирали «саксонские, вюртембергские, баварские». И только революция их раскрепостила, когда «путиловские, обуховские, лебедевские» подняли под руководством большевиков восстание и повели за собой на баррикады завоевывать свободу трудовое крестьянство.

После «Конца Санкт-Петербурга» Зархи надолго расстался с Пудовкиным. Тема «Потомок Чингис-хана» его не увлекла, поэтому он стал работать отдельно. За пять-восемь лет Зархи написал немало сценариев, но едва ли среди них найдется хотя бы один, равный «Матери» или «Концу Санкт-Петербурга». О некоторых сценарных опусах его, о таких, как «Победа женщины», «Боярин Никита Юрьевич», сейчас, быть может, не стоит и вспоминать. Другие, вроде «Булат Батыра» (реж. Ю. Тарич), были сделаны добротно, сколочены со вкусом, со знанием сценарной техники, но в них не содержалось больших и смелых мыслей, глубоких обобщений. Из сценариев, выполненных Зархи в последние годы, выделяется неосуществ-



«УЛИЦА РАДОСТИ» Пьеса Н. Зархи. Постановка Московского театра революции

вленный постановкой «Человек, который не убил»,—большое и серьезное произведение, смысл которого не покрывается полемическим содержанием, направленным против буржуазно-колониальной литературы о Востоке (в частности, против Клода Фарера, автора романа «Человек, который убил»). Это вполне самостоятельная и зрелая вещь, в которой на примере жизни нескольких действующих лиц прослеживаются судьбы современной Турции. Главный герой сценария Хикмет — представитель освободительного движения. В сценарии показан весь сложный и запутанный путь этого человека от учителя в русском царском посольстве в Константинополе до государственного деятеля новой Турции.

Итак, покинув Пудовкина, Зархи продолжал писать для экрана и писал немало, но ни «Города и годы» (по К. Федину, постановка Е. Червякова), ни «Янош вернется завтра», или, как фильм назывался в прокате, «Те, которые прозрели» (реж. Касьянов), не доставили ему удовлетворения. Он бросил драматургию кино, чтобы стать драматургом театра. Здесь его встретили радушно. «Улица радости» («Джой стрит») была оценена по заслугам как талантливое и серьезное произведение. В репертуаре Московского театра революции в тот год (1934) ее сочли лучшей пьесой. Но Зархи потянуло вновь в кинематографию. К сожалению, на фабрике «Ленфильм» сценарий «Человек, который не убил», разругали, и на Зархи неудача произвела удручающее впечатление. В конце концов ощущение травли (так он назвал отношение к себе ленинградской фабрики в выступлении на Всесоюзном совещании по тематическому планированию художественных фильмов на 1934 г.) он изжил, но у него не могло не оставаться ощущения ненормальности условий работы сценариста на кинопроизводстве. Перебирая в своей памяти все то, что им было сделано для кинематографа, Зархи пришел к выводу, что только работа с Пудовкиным дала ему истинное и полное удовлетворение. Он говорил на названном совещании: «Я работал с Пудовкиным. Это был процесс моего роста, процесс нашего общего роста. И затем, в какой-то период разрыва, был процесс какого-то внутреннего падения. Художники, каждый из нас — и режиссер, и сценарист — проделывают ряд странных путей» («Коренные вопросы советской кинематографии», ГУКФ, М., стр. 28, 1933 г.). Что же делать дальше? Вывод напрашивался сам собой. И Зархи пошел, не задумываясь, навстречу желанию Пудовкина соединиться опять для совместной работы, потому что желание это совпадало с его собственными намерениями.

В 1934 г. дороги Пудовкина и Зархи вновь сошлись. Весной этого года они приехали вдвоем в Ленинград на конференцию по стратосфере, имея уже замысел будущей постановки.

Сценарий «Самый счастливый» или «Братья Самойловы» был написан на авиационном материале. На это имелись свои соображения. Пудовкин мыслил кинематограф искусством, не ограниченным никакими пределами в решении проблемы времени и пространства. Ему как-то раз пришлось говорить с некиим драматургом, который признался, что, собираясь написать драму на материале авиации, он почувствовал полное бессилие выразить сценическими способами мощь и значение авиационного дела и его людей, что, по мнению этого драматурга, материал авиации мог уложиться ярко и выразительно лишь в форму кинокартины. Пудовкин продолжил эту мысль и сделал из нее выводы. В книге «Актер в фильме» он писал: «Мировое развитие авиации, обусловливающее изменение и развитие психики людей, может быть во всей своей полноте охвачено и передано зрителю только при наличии широчайшего разворота и непосредственного показа фактов, происходящих в таких пространствах, которые для театральной сцены неодолимы. На театре актер расскажет о полете, в литературе писатель прибавит к этому рассказу свое описание того, что было вне внутренних переживаний летящего человека, и только кинематограф соединит для зрителя непосредственное и полное ощущение того и другого» (стр. 28—29).

Изложенное составило однако лишь кинематографическую предпосылку сценария. А идейный замысел его был вызван стремлением Зархи и Пудовкина рассказать о судьбе героя Советского союза, раскрыть в этой судьбе, в истории молодого авиатора советское понятие героизма. «В нем мы хотим показать, — писали В. Пудовкин, А. Головня, В. Биязи,—одного из прекрасных представителей большевистского племени, которое растет под повседневным руководством коммунистической партии и лучшего из людей, мудрого вождя тов. Сталина. Мы покажем трудовую семью, в которой и мать героя, и его жена, и его братья являются настоящими нашими людьми. Он делается героем, потому что этого требует от него родина, и он радостно и просто идет на подвиг так, как пойдет каждый в нашей стране» (Газета «Кино» от 23 ноября 1934 г.). Таковы были предпосылки сценария Н. Зархи «Самый счастливый», в написании которого Пудовкин принял непосредственное участие.

Сценарий этот прост, безыскусственен, лишен вычурности. Он даже очень прост по сравнению с такими современными сценарными работами, как «Бежин луг» А. Ржешевского, «Петр I» А. Толстого и В. Петрова, «Анна» К. Виноградской, и даже по сравнению с предшествующими сценариями Н. Зархи («Человек, который не убил», и др.). В нем нет ни необычных положений, ни сюжетных хитросплетений. Следуя драгоценному правилу классической поэтики, Н. Зархи дал в сценарии только самое естественное и действительное. Однако простота эта—не обыкновенная простота. Сценарий весь пронизан ощущением бодрости и оптимизма.

Герои сценария — братья Самойловы, их мать, Аня, Лиза и другие — люди социалистической эпохи; они взяты из жизни и отражают в своих характерах типичные черты нашего героического времени. Но есть среди них один образ, который, отражая ту же современность, связывает теперешнюю художественную работу Зархи с прошлой деятельностью. Это Коновалов, крупный ответственный работник, интересующийся советской авиацией. По внешности он — полный человек, одет в штатское, говорит с украинским акцентом. В его словах добродушная ирония, и шутит он мягко и тепло. В день предполагаемого возвращения стратоплана Клима из кругосветного полета он приехал за Ариной Тимофеевной, чтобы провести ее на аэродром для встречи с сыном. «Ну, мамо, сбирайся встречать», — говорит Коновалов Самойловой. «А что, близко уже?» — спрашивает Лиза. «Близко — не близко, а часа через два по расписанию»... (Матери.) «Мамо, а внуки-то наши, гляди, на луну полетят» (подмигнул Лизе). Коновалов — это Андрей Находка из горьковской «Матери», перенесенный в наши дни. В фильме «Мать» замечательному образу Андрея не нашлось места. Теперь он ожил. Он составил как бы мост между «Матерью» и «Самым счастливым». Однако близость между «Матерью» и новой работой Зархи не ограничивается одним этим образом Коновалова. Ценность «Самого счастливого» заключается в том, что этот сценарий сделан в хорошей реалистической манере. Вглядитесь, как Зархи выписал все детали поведения героев, как Арина Тимофеевна угощает шофера апельсинами и пирожками в день старта стратоплана, как построен разговор между Аней и ее отцом после утреннего прихода Саши, как выписаны сцены в Аэропорте, все диалоги Ломова с Сашей, все реплики начальника.

Сценарий был сделан. Оставалось внести в него кое-какие поправки. Зархи и Пудовкин приехали в Москву (они работали над сценарием в подмосковном доме отдыха «Абрамцево»). 16 июля в дирекции «Межрабпомфильма» сценарий был зачитан и принят. Работу признали отличной и высокохудожественной. Предстояла небольшая подчистка. 17 июля вечером режиссер и сценарист выехали обратно в «Абрамцево». А на следующий день ТАСС принесло трагическую весть о смерти Зархи.

Неожиданно и трагически оборвалась жизнь большого мастера, человека, имя которого пользовалось популярностью и любовью в кинематографических и театральных кругах. Его знали и ценили. Из числа кинодраматургов он был единственный, кого советское правительство и партия удостоили звания заслуженного деятеля искусств во время празднования 15-летия со дня подписания В. И. Лениным декрета о национализации русской кинопромышленности.

И вот этого мастера не стало. История советского кино однако не забудет заслуг Натана Зархи как кинодраматурга, начавшего первым борьбу за реализм советского фильма, как сценариста, создавшего галлерею замечательных образов революции, как одного из первых пролагателей пути, по которому идет сейчас советское киноискусство.

НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ МОЕЙ ПРОФЕССИИ

С. ЕРМОЛИНСКИЙ

Проект новой организации сценарного дела вызвал разноречивые толки. У некоторой части драматургов и писателей создалось впечатление краха профессии сценариста как автора кинопроизведения, превращения его труда якобы в дело узкого специалиста, готовящего части и смутно отвечающего за целое. Драматургическая основа фильма распалась на составные элементы. Работа над сценарием распределилась по отдельным цехам — сюжетистов, литературных оформителей, раскадровщиков и т. п. И все они, бывшие авторы, выстроились в шеренгу — теперь их распределят, согласно проекту, по соответствующим цехам, в меру способностей каждого. Тех, у кого хромает сюжет, но проявлена сноровка в придумывании штучек и трюков, направят в отдел трюков, (там ему и трудиться, совершенствуясь в этом деле), а выдумщиков сюжетов — в отделы сюжетов...

Показалось тогда, что из искусства драматурга вынуто самое главное — кровная заинтересованность, стремление овладеть всеми выразительными средствами кино для полноценного осуществления творческих устремлений автора. Показалось, что нарушена конституция советской кинематографии, дававшей в отличие от кинематографии зарубежной наиболее полное и совершенное раскрытие авторской индивидуальности. Не происходит ли в таком случае преступная нивелировка нашего искусства по образцу наилучших американских стандартов? Не бежать ли, не скрыться ли автору в другие, смежные искусства, где его мысль и его чувства не будут принесены в жертву «рационализации» и где его творчество не превратится в безличное, хотя и хорошо слаженное фабричное изделие?

Некоторые административные сторонники новой реформы подливали масла в огонь. Надо сказать прямо, что это они посодействовали созданию дурной славы проводимым мероприятиям. Их защита целесообразности разделения труда сценаристов сводилась к доводам, что это разделение совершенно понятно. — Как же иначе? Не может же человек делать все одинаково хорошо, надобно, мол, покончить с подобным оголтелым дилетантизмом.

В соблазнительной последовательности таких доказательств проглядывала радость бюрократа, который навел, наконец, порядок в беспокойном деле искусства. И проблема советской кинодраматургии для этого сорта людей вдруг сразу разрешилась. Скажу по совести, эти скороспелые защитники новых форм «сценарного хозяйства» кой в чем напомнили мне старинную статью некоего Восторгина, напечатанную как курьез в журнале «На литературном посту» (март 1931 г.). Там декларируется «литературный конвейер». Автор провозглашает ликвидацию профессии писателей-кустарей. Он ратует за создание мощных художественно-литературных мастерских, работающих «по принципу разделения труда на основе социалистических методов производства». Метод одиночки-писателя он попросту называет методом жалких выходцев из буржуазного общества, подлежащих всяческому уничтожению. Мастерская, имеющая единый тематический план, располагает целым коллективом «социалистических» писателей, обладающих самыми разнообразными индивидуальностями, но обобществивших свои «орудия художественного производства». Так, например, в отделе заготовки литературно-художественного сырья работают люди, умеющие прекрасно подмечать факты и явления и умеющие прекрасно рассказывать, но никак не умеющие писать. Идея произведения выкристаллизовывается в бурных творческих дискуссиях мастерской. Сюжетная проработка фабулы передается тем, кто умеет блеснуть ярким и оригинальным развертыванием сюжета. Специалист по описанию природы создает наилучший декоративный фон и все нужные настроения. Специалист по диалогу пишет диалог. Литературный режиссер все это «монтирует». И Восторгину ясно, что раскрыт «золотой секрет» совершенного произведения, все составные части которого созданы наилучшими специалистами этих отдельных частей... Вообразите сами, что это получится за роман, в котором диалоги сочинял Шкваркин, пейзажи вписывал Пришвин, сюжет выдумывал Тынянов, а «монтировал» Пильняк в компании с Фадеевым.

Я думаю, нет нужды спорить с Восторгиным. Эти теорийки, имевшие в свое время хождение в Пролеткульте, у Богданова, Арватова и др., были неизбежным накладным расходом в деле создания советского искусства. Труд литератора даже тогда, когда он работает коллективно, в бригадах, весьма отдаленно напоминает эту восторгиновскую арифметику. Это касается и драматурга, участвующего в сложном кинематографическом коллективе, хотя кинематография—обязательно и производство, и промышленность, и, следовательно, вопросы технологии в ней занимают первостепенное место.

Призыв писателей в кино отнюдь не являлся призывом ремесленников-драмоделов, беспринципных выдумщиков-сюжетистов. Эдакую «американскую деловитость» следует сразу же назвать лишенной смысла с точки зрения основных задач нашего кино. Нам нужны не ремесленники-драмоделы, нам нужны писатели для кинематографа. Именно так неизменно ставился и ставится и поныне вопрос. Речь идет не об уничтожении этих принципов. В новом проекте речь идет о новых организационных формах работы с автором, потому что старые не оправдали себя.

Более того, они затормозили рост нашей кинодраматургии, они сказались на качестве наших фильмов, они ударили по выполнению производственных планов фабриками, и они ударили по автору, дискредитировали его работу.

Сегодняшний день—не ждет. Перспектива строительства южного киногорода, «советского Холливуда», не только не уменьшает, но увеличивает необходимость повышения качества и количества снимаемых на существующих фабриках фильмов. Поэтому наши мечтания о будущем большом «Холливуде» советских кинодраматургов, наши самые радужные надежды на этот счет не ослабляют нашей тревоги, сможем ли мы сейчас с имеющимися авторами работать по настоящему хорошо. Мы будем выращивать большую советскую киноиндустрию, не забывая о сегодняшнем дне и напрягая все силы, чтобы уже сейчас удовлетворить запросы многомиллионного эрителя. Подобно этому, создавая драматургов, всесторонне вооруженных в своем искусстве, мы и сейчас, с малым их числом, профессиональной их несовершенностью должны добиваться наилучших результатов. Мы должны страховать производство от простоев и случайностей, от возможных индивидуальных неудач автора и, наконец, заботливейше, организованно совершенствовать авторский материал, добиваясь его максимальной выразительности и производственной конкретности.

Расчленение сценарного процесса на отдельные звенья уточнит работу драматурга, уточнит требования, предъявляемые к сценарию, идущему в производство, превратит сценарий из документа субъективного и приблизительного в точный проект будущего фильма.

Общеизвестны издержки производства, происходящие от расплывчатой формы сценария. Не менее общеизвестны сетования автора, что в фильме его сценарий изменен до неузнаваемости. Почему это происходило?

Автор работал для производства безответственно. Он работал в ложных традициях, без учета всех компонентов кинопроизведения. Он считал сценарием зачастую

то, что еще не являлось сценарием. Его сценарий, списанный с уже готовой картины, всегда резко отличался и по системе выразительных средств и по объему от того варианта, который шел в постановку (о так называемом литературном варианте говорить не приходится, настолько далеким он оказывался от фильма). Мало того, я готов утверждать, что многие наши сценарии в своем окончательном варианте, т. е. в списанном с фильма, не были бы приняты фабрикой, потому что режиссер иногда искажал и ухудшал произведение кинодраматурга. Это потому, что у нас до сих пор не понимают подлинного киноязыка, легко поддаваясь на удочку красивости и убедительности литературного изложения. Следовательно, почти, как правило, автор воспитывался неверно. Он не рос как профессионал, или он рос недостаточно. Он отучался делать добросовестно, объективно хороший сценарий. В лучшем случае он привыкал делать сценарий, субъективно приспособленный к данному режиссеру. И тогда только, в условиях сработанности с режиссером, автор мог кинематографически расти и существовать на экране. Это по-моему и было в свое время наиболее верным путем как для кинодраматурга, так и для фабрики. Но в условиях роста кинематографии, требований, предъявляемых уже к ней сейчас, такое положение драматурга становится нетерпимым, а зачастую и вредным. Профессия кинодраматурга требует уже большей полноценности и независимости от режиссуры.

Нужны новые производственные условия для драматурга кино.

Его рабочая, деловая обстановка подменялась художественно-политическими советами, консультантами, инспекторами, редакторами, комиссиями, коллегиями и т. п. Это было так называемое общее руководство, не отвечающее за искусство, но зато с легкостью вносящее уйму поправок и пожеланий. Разноречивость оценок, не считающихся с художественными намерениями автора, калечила замыслы, нарушала стройность вещи, снижала ее остроту и свежесть. Через этот вполне бюрократический аппарат автор проходил как через мясорубку, если на его защиту не вставала постановочная группа, в достаточной мере авторитетная на фабрике. Ненормальность такой организации дела стала очевидной уже давно. Естественно, налаживая жизнь фабрики по-новому, приходится начать со сценарных отделов.

Они представляются мне как содружество людей, знающих дело и работающих над улучшением произведения конкретно и точно. Это кабинеты авторов, профессионалов кино. И это прежде всего организованная помощь драматургу, своеобразная взаимопомощь. Справедливо, если к драматургу, кое в чем не справившемуся, на помощь придет эта «сценарная фабрика». Она вмешивается в дело решительно и властно. Что греха таить, у нас немного драматургов, работающих безукоризненно и умеющих давать до конца готовую продукцию. В таком случае не следует оставаться излишне самолюбивым. Глупо и вредно отстаивать свое исключительное авторское право дорабатывать, или, как говорят у нас, «дожимать» сценарий. В конечном итоге интересы фабрики и интересы хорошего фильма — вот главное. И, я думаю, конфликта с драматургом не произойдет, если он увидит действительно серьезную и квалифицированную помощь своей работе. Не произойдет конфликта, если драматург увидит, насколько сложной, тщательной и кропотливой должна быть вся работа над сценарием, идущим в постановку. Не произойдет конфликта, если драматург убедится в том, что вопрос пуска сценария в производство — это вопрос качества и сделанности произведения, а не закулисных происков или случайных вкусов администрации или режиссуры.

Организация такого рода сценарных отделов встретит много трудностей, даже если мы разрешим основную проблему — проблему кадров, людей, которые принесут свое знание драматургии, свое мастерство диалога, свою кинематографическую выдумку. Окружив автора деловой помощью профессионалов, мы должны сохранить заинтересованность автора в будущей картине, как в произведении, за которое он несет ответственность и которым он осуществляет свою творческую биографию. Это и есть тот важнейший стимул, без которого невозможна большая советская кинематография.

Однако сценарный отдел не может жить на поводу у своих драматургов. Этот деловой аппарат фабрики, обеспечивающий ее бесперебойную работу, не может ждать автора, пока он обретет, наконец, свою «тему». Поэтому-то здесь, в сценарном отделе, должен быть сосредоточен обширный материал, дающий толчок к рождению новых замыслов, тем, образов. В значительно большей степени, чем это было раньше, должна быть использована в кино наша художественная литература. И не только произведения, законченно пригодные для инсценировки, но и отдельные персонажи и эпизоды, даже произвольно вынутые, скажем, из повести или романа, могут быть использованы в работе над сценариями. Только в этом случае сценарный отдел выполнит свою задачу, преодолев недостаточное количество собственных авторов. Сценарный отдел должен быть богат темами и предложениями, насыщен подлинным материалом, непрерывно идущим к нему от жизни и литературы.

При всем этом, я думаю, опыт американской киноиндустрии, ныне всесторонне и критически осваиваемый нашим руководством, лишь внешне применим у нас в сценарном деле. Принцип наших «сценарных заготовок» — противоположен американскому. Тут возможно позаимствовать лишь общую организационную схему. Центром же первоначальной и едва ли не самой серьезной работы автора является не кинофабрика. Если мы пригласим драматургов и писателей и затем закроем их в наши даже очень уютные сценарные кабинеты, мы обескровим искусство, мы ослепнем, как подводная лодка, лишенная перископа, и станем производить негодный суррогат вместо настоящего живого продукта.

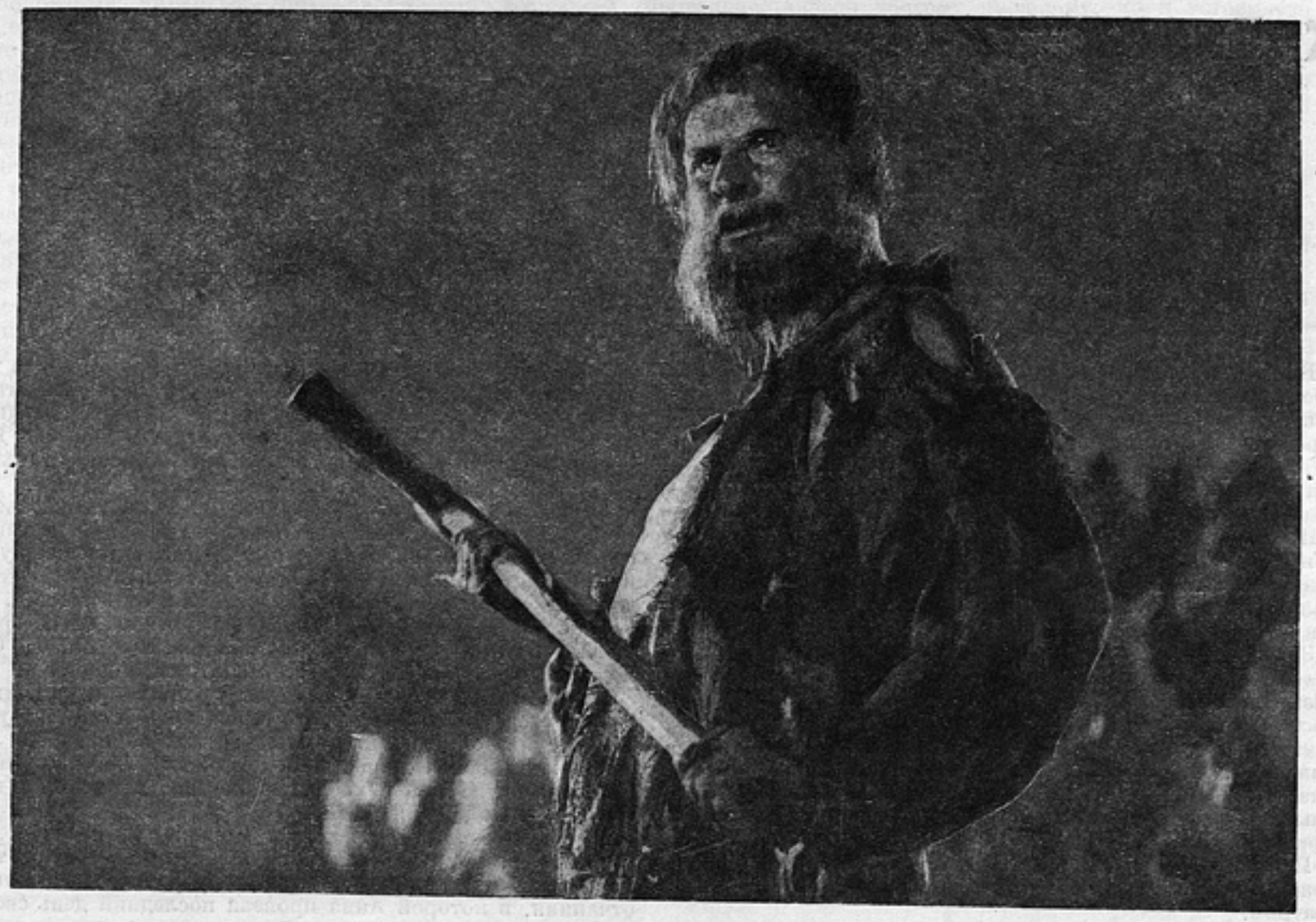
Наши авторы осуществляют непосредственную связь фабрики с жизнью. Они должны много видеть и много знать.

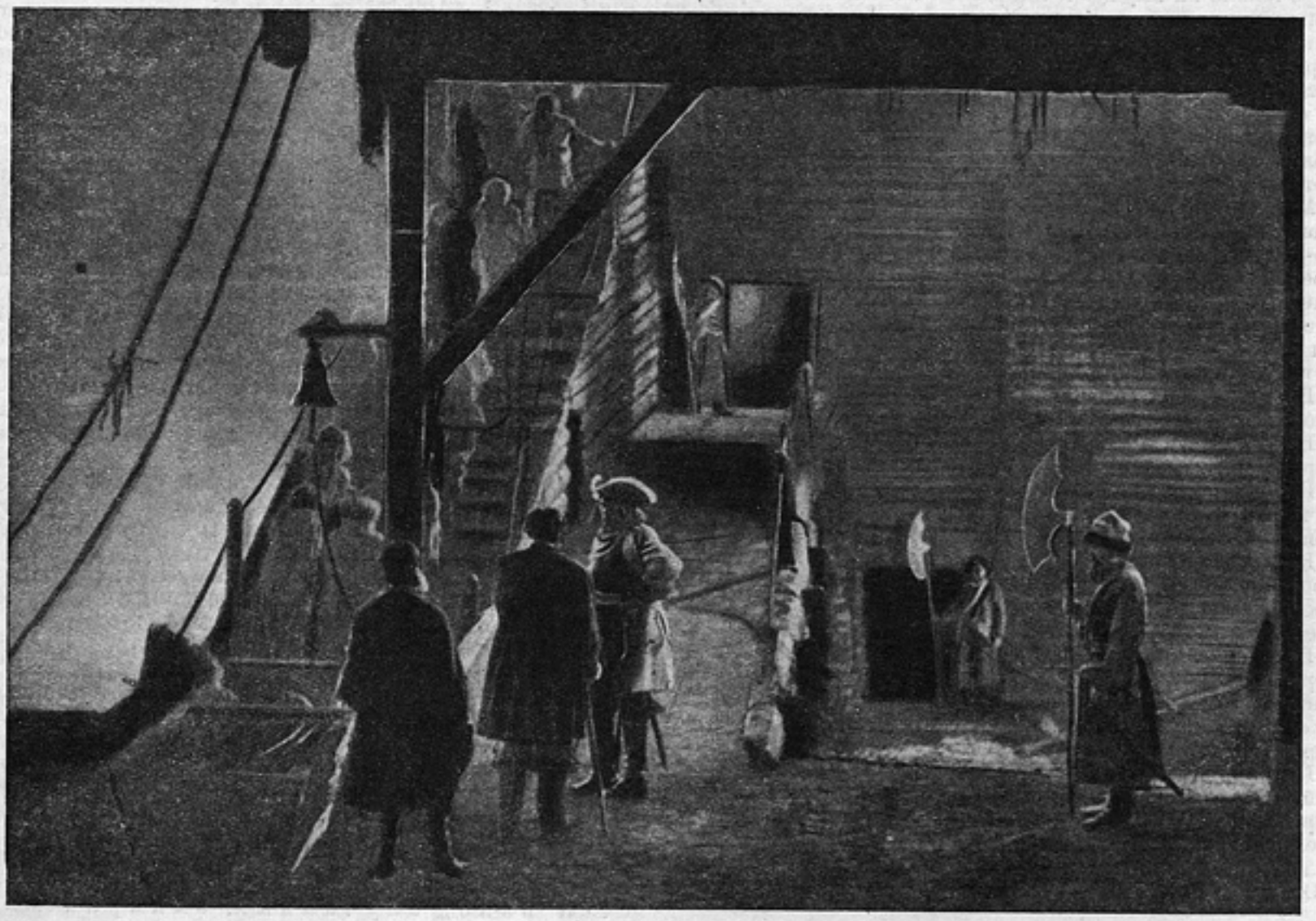
Только в этом случае их профессиональное мастерство становится драгоценностью. Тов. В. Фурер был прав в своем выступлении на седьмом киносовещании, когда говорил о творческих поездках драматургов и о хорошей организации таких поездок. Наши авторы должны приходить на фабрику с большим количеством впечатлений и наблюдений. Они должны будоражить режиссеров, приобщать их к новым темам, не только почерпнутым из газет и лозунгов, к новым фактам и явлениям действительности. Наши авторы, в отличие от американских, не должны превращаться в неких матерых выискивателей сюжетов. Путь нашего сценариста — это путь художника, который работает, осмысляя жизнь через свои образы и сюжеты. Заботясь о повышении его профессиональных качеств, о безукоризненно точной форме и реальности его произведения для постановки, мы должны так организовать сценарное дело на фабрике, чтобы обеспечить писательский рост сценариста, расширить его жизненный кругозор, углубить мысль, поднять общественный темперамент. Все это, разумеется, лежит вне американской схемы, но это и есть основное. Ради наибольшего проникновения в действительность и охвата ее в своих фильмах мы затеваем огромное дело — строительство киногорода.

Предпринятая реорганизация наших кинопредприятий потребует серьезных усилий от всех работников — от руководителей студий, от режиссеров, от актеров, от работников пленочных фабрик, от лабораторий. Многим придется трудно, и многим придется переучиваться и отвыкать от прежней манеры работать. Нелегко будет и драматургу по-настоящему включиться в жизнь кинофабрики. Он начнет работать в условиях иных, более повышенных требований и уже не как постороннее лицо, не как гастролер: он будет отвечать за деятельность своего сценарного цеха. Многие из нас, пожалуй, преждевременно почувствовали себя законченными мастерами. Сейчас наше мастерство, как бы оно хорошо ни было, потребует немалого ремонта и немалого пересмотра прежнего качества. Многие из нас спутали случайную удачу с подлинным умением.

Преодолев дурную «литературщину», на которой отыгрывались некоторые наши драматурги, а также схематизм и сухость сценария, мы должны притти к созданию полноценной кинопьесы, точной, как формула, и вполне завершенной в своей образной системе. Тогда драматурги будут действительно передовым отрядом кинематографии. И они попытаются, я думаю, занять это место уже сейчас, своей ближайшей, а не будущей работой.

Вот над чем мы должны работать, вот какие требования предъявлены нам, драматургам, и вот в чем смысл новой организации сценарного дела на фабриках.





«ПЕТР ПЕРВЫЙ» Режиссер засл. арт. В. Петров. Оператор В. Горданов. «Ленфильм»

К ПРОБЛЕМЕ СЮЖЕТА

Э. ЗИЛЬВЕР

В пределах основной для всего советского искусства проблемы создания нового реалистического стиля наиболее пристального внимания заслуживают вопросы построения сюжета. Осуществление глубокого, художественно полноценного воспроизведения нашей действительности тесно связано с поисками новых принципов сюжетосложения.

Наша жизнь богата не только новыми жизненными явлениями, новой тематикой, она богата принципиально отличными закономерностями, лежащими в основе этих явлений, закономерностями новой социальной системы.

Заимствуя старую сюжетную схему, сценарист помимо своей воли заимствует старую точку зрения на мир, навязывает нашей действительности чуждые ей закономерности. Насильственно упрятанные в старые сюжетные схемы явления нашей жизни тускнеют, мельчают, свертываются. Они отрываются от широких перспектив социального целого, приобретают суженный, «частный» смысл. Этими недостатками страдают еще многие наши сценарии, многие фильмы.

Последние годы в связи с приходом звука знаменуются возобновлением прерванной в свое время «дружбы» кино с театром.

В области построения сюжета звуковое кино в известной мере пошло на выучку к той ремесленной буржуазной драматургии, которая, в какой-то мере питая театр, как правило, существовала вне пределов подлинной литературы, обычно не ставила перед собой задачи давать целостный образ эпохи, вскрывать ее основные, отдаленные от «поверхности мира явлений», закономерности, которая довольствовалась изображением «частных» случаев, довольствовалась той самой поверхностью мира явлений, которая сейчас никак не удовлетворяет нас [1].

Мы требуем, чтобы искусство помогало нам осмыслить нашу сложную эпоху, помогало по-новому чувствовать, по-новому понимать и видеть мир. Все это невозможно в пределах старых ремесленных драматургических схем, как бы «крепко» они ни были сколочены, как бы искусно в них ни распутывались сложные узлы интриги, с какой бы точностью в отведенном им месте ни стреляли пресловутые драматургические «ружья».

В свете проблемы поисков новых принципов сюжетосложения интересен сценарий Ржешевского «Бежин луг».

В основу его положен известный факт — убийство пионера Павлика Морозова собственным отцом.

Ржешевский отказался от узко-этической, мелодраматической трактовки этого факта (отец и сын, борьба между общественным долгом и семейными склонностями и пр.).

В сценарии факт этот раскрыт в трактовке, позволившей проникнуть в глубь происходящих в нашей действительности процессов, поднять его до уровня типичного конфликта эпохи.

Проблему проникновения за «кору явлений» ставили перед собой все великие реалисты прошлого. Интересно, как они ее решали, как перебрасывали связующий мостик от «частного» смысла судьбы отдельной личности к всеобщему смыслу социального целого.

Поверхностного наблюдателя романы таких писателей, как Стендаль, Бальзак, Толстой, поражают обилием персонажей, обилием взаимно-пересекающихся человеческих судеб.

Так, чтобы показать «воспитание чувств» Растиньяка («Отец Горио»), перерождение провинциального юноши с «общечеловеческими» представлениями и иллюзиями в типичного «молодого человека XIX в.», Бальзак вводит в роман ряд образов, связывает и перекрещивает судьбу своего героя с судьбами старого Горио, его дочерей, Вотрена, мадемуазель Тайефер, герцогини Босеан, обитателей пансиона Воке и т. д. и. т. п.

Стендаль в «Красном и черном» заставляет Жюльена Сорель по мере его восхождения по социальной лестнице столкнуться с целой галлереей представителей буржуазного общества, познать «механику» успеха в этом обществе, для того чтобы отказаться и от успеха и от общества.

Толстой в «Анне Карениной» перекрещивает историю жизни своей героини с жизнью Левина, Щербацких, Облонских, графини Лидии, Алексея Александровича.

Вправленные в сложную образную систему «частные» судьбы людей, судьба главного героя приобретали внутри этой системы новый смысл, обнажалась лежащая в их основе общая закономерность. Сквозь логику развития единичной судьбы вырисовывалась логика общественная.

Так, описывая смерть Анны Карениной, Толстой на протяжении многих страниц заставляет нас жить в той атмосфере судорожных метаний, внутреннего смятения, отчаяния, в которой Анна провела последний день своей жизни, заставляет вместе с ней пережить приезд на станцию, записку Вронского, смутное желание немедленного и решительного исхода, смерть Анны и наконец простые, но необыкновенные по силе заключительные слова: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнув более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла».

После этого Толстой резко обрывает ход повествования, связанный с Анной, обрывает на самой высокой ноте.

«Прошло почти два месяца. Была уже половина лета, а Сергей Иванович только теперь собрался выехать из Москвы». Так начинается следующая глава «Анны Карениной».

Выделив внутренний мир, судьбу Анны, показав ее на «сверхкрупном» плане, Толстой затем как бы раздвигает «рамки кадра» и через «чужую» судьбу бокового персонажа — Сергея Ивановича Кознышева, через патриотические проводы отъезжающих в Сербию на помощь «братьям-славянам» добровольцев заставляет нас видеть судьбу той же Анны на «общем плане», на фоне больших жизненных перспектив общества в целом.

«Частный», узкий смысл отдельной судьбы преодолевается столкновением, сопоставлением многих человеческих судеб, логика частных судеб подводится под общий знаменатель логики истории.

Так рождаются два плана произведения: план видимой, внешней цепи событий (поверхность мира явлений, сюжет) и план скрытых, лежащих в основе этих событий закономерностей (идейное осмысление, структура образа).

Неудача большинства так называемых «театральных (и кинематографических) инсценировок» обычно крылась в том, что сюжетную линию главного героя вырывали из общего контекста вещи, возвращали ей тот «частный» смысл, на преодоление которого художником было затрачено так много усилий.

В сюжетном построении сценария «Бежин луг» избегнут сложный путь «высвобождения» смысла общественных закономерностей из-под случайных, эмпирических связей.

«Жил... был... барин...»,— так начинается сценарий. «...Жил... был когда-то, сто лет тому назад, в этих местах великий русский писатель, барин, помещик, дворянин...»

---

[1] Статья Э. Зильвер печатается в порядке постановки вопроса. Редакция считает неправильным одно из исходных положений статьи — противопоставление ремесленной театральной драматургии, драматургии «второго сорта», классическим образцам буржуазного реалистического романа.

Успокоенный камерный мир «дворянской усадьбы»: парк, аллеи, старый дуб, под которым похоронена «решительно умнейшая из собак «Дианка» затем постепенный переход от прошлого к настоящему, от умиротворенной лирики цитат из «Бежина луга» Ивана Сергеевича Тургенева к бурному, деятельному, богатому социальными конфликтами колхозному «Бежину лугу» сегодня.

Противопоставление прошлого и настоящего пронизывает и организует весь сюжет сценария.

Настоящее — колхозный «Бежин луг» — развернуто на необъятных просторах «среднерусской возвышенности», на широких перспективах раскрывающегося будущего.

Настоящее передано в сцене необыкновенного движения на шоссе накануне великих дней уборки хлебов, когда все вдруг зашевелилось, задвигалось, заспешило в необычно быстром темпе. Мчащиеся люди, подводы, комбайны, тракторы, грузовики, телеги, велосипеды, обрывки разговоров и причитания старушки: «Господи, великий боже наш, что стало с русской землей, что стало с православным народом, господи? Где православный народ?» Настоящее передано в сцене «ликвидации» церкви, гостеприимно приютившей кулаков-поджигателей, — сцене необычайно праздничного радостного слома, когда кажется, что трещит и рушится не только дерево старинных иконостасов, трещит и рушится сама косная «матушка-Русь избяная, проклятая». И над этим оглушительным грохотом, пылью и треском прошлого высоко на руках у отца-колхозника маленький Архип: «Архип, что делается! Ты смотри, что делается! Ты ничего не понимаешь, Архип! Мне бы твои годы, Архип!»

И третья сцена — в политотделе — грандиозная предуборочная перекличка колхозов, деловой рапорт начальнику политотдела.

В этой динамической, лишенной успокоенности трактовке колхозной деревни как невиданного, грандиозного пробуждения многомиллионных масс настоящее не только противопоставлено убогому прошлому, но и устремлено в будущее. Настоящее взято как грандиозный пролог будущей замечательной жизни.

На пересечении этих трех «координат времени», трех смысловых линий—настоящего, прошедшего и будущего— и построен сюжет «Бежина луга».

Внутри этого сюжета Степок (прообраз Павлика Морозова) и его отец так же далеки друг другу, как далеки колхоз и дворянская усадьба; они действуют в пределах разных «координат времени». Сюжет рвет внешние жизненные связи, отказывается им следовать.

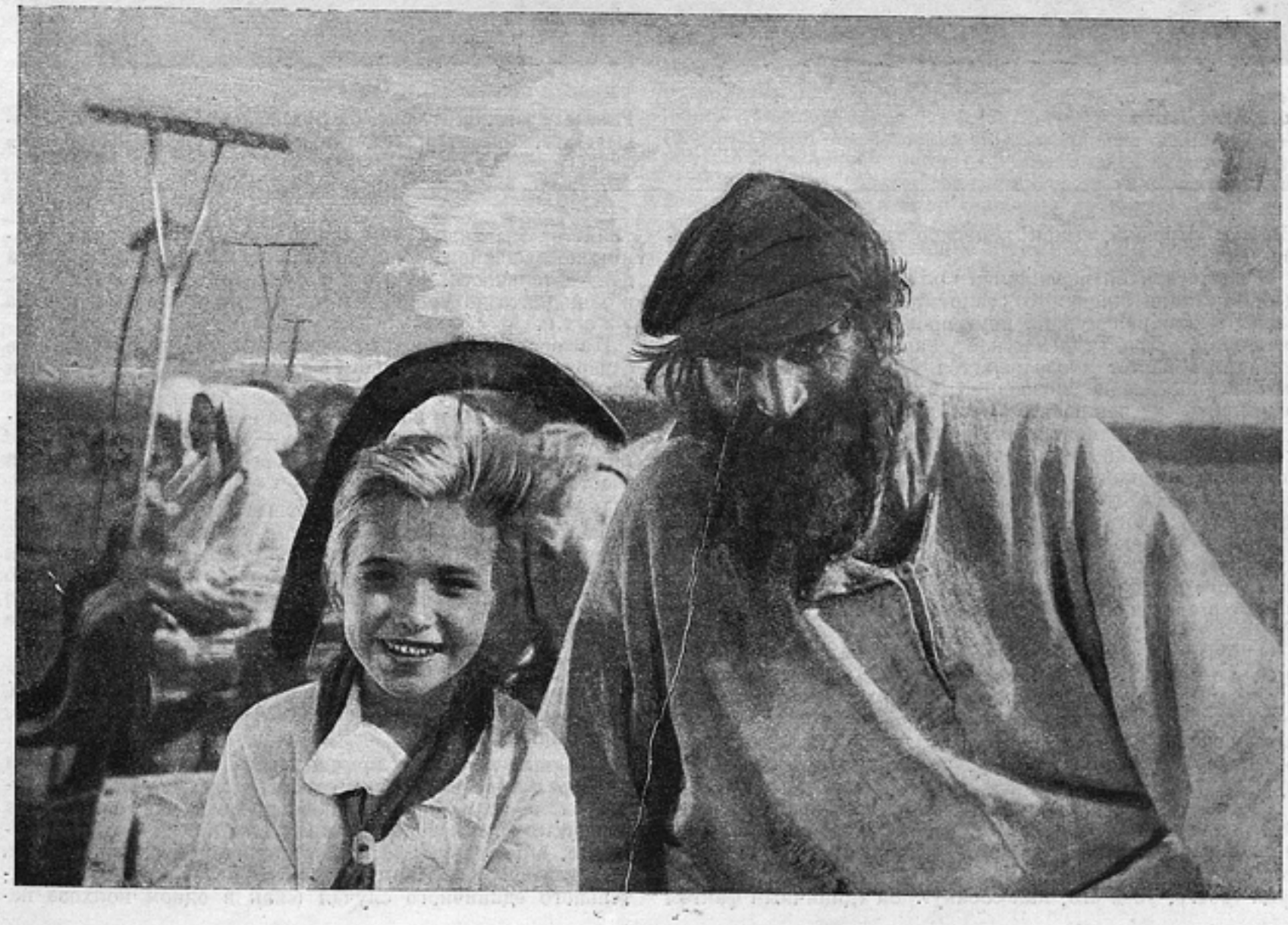
Отец вместе с поджигателями — «тургеневскими холуями», которые «по царю соскучились», относится к одной «семье»—к прошлому, враждебно противопоставленному настоящему и будущему, в пределах которых действуют Степок и пионеры. К линии настоящего относятся колхозники, начальник политотдела, председательница колхоза Пелагея Осипова.

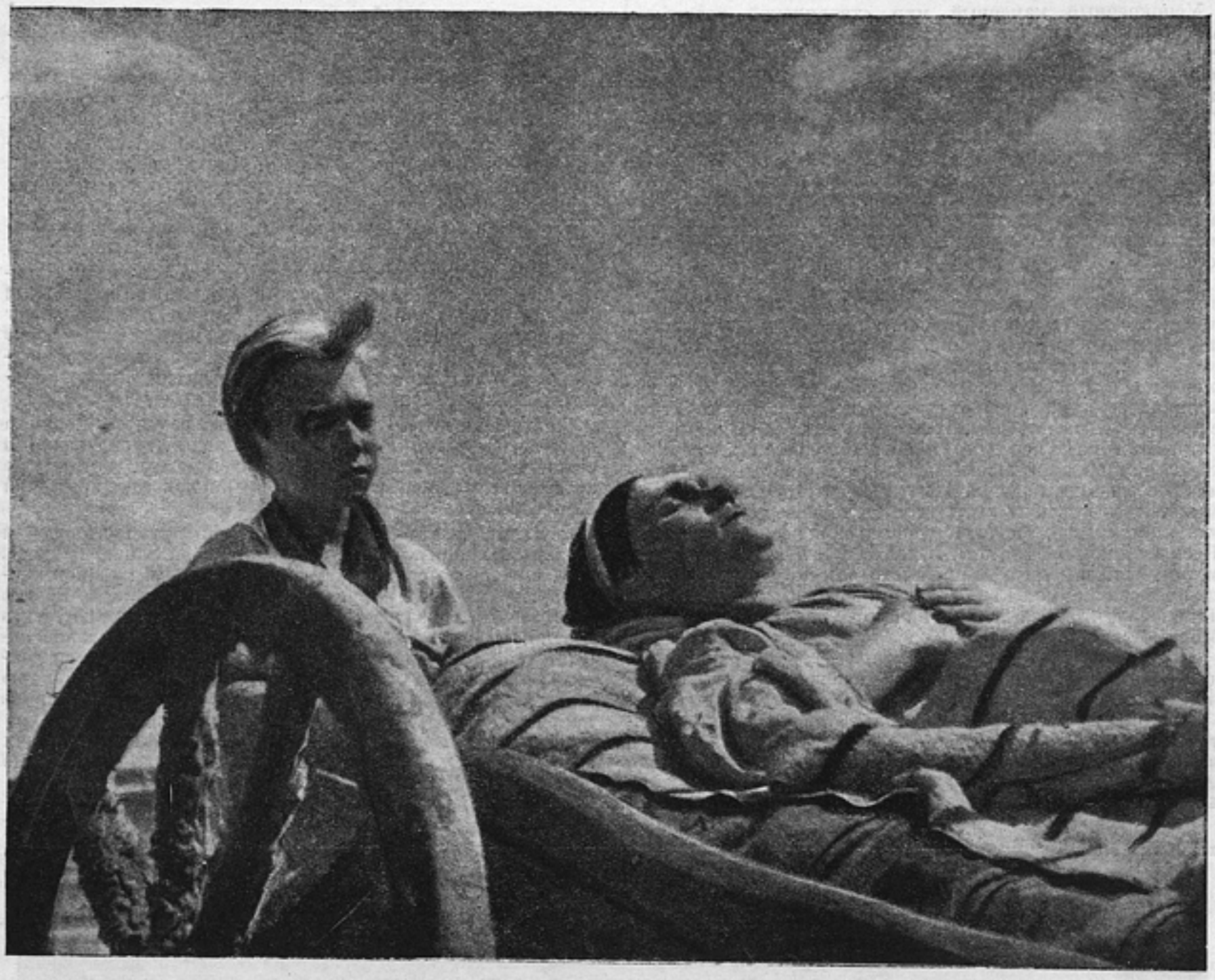
Само раскрытие Степком кулацких замыслов поджога колхоза вынесено Ржешевским «за кадр», не показано в сценарии. Действие начинается с момента, когда уже арестованы основные зачинщики поджога, арестован отец Степка.

События сценария развертываются путем вторжения сюжетной линии кулаков-поджигателей в линию колхоза. Так, в сцене на шоссе пойманных в церкви кулаков конвоируют в Бежин луг. Ярость колхозников против «тургеневских холуев», которые по миру колхоз пустить хотели, крики: «Бей их, — это последние!», желание немедленной расправы председателю сельсовета после долгих усилий удается разрядить репликой: «Они по царю соскучились. Они царя вернуть могут». Переполненное народом шоссе оглушительно смеется.

Сцена слома церкви перебивается кадрами уходящих арестованных поджигателей, пьяными криками отца

«БЕЖИН ЛУГ» **Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Сценарий А. Ржешевского. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. «Мосфильм». На фото Витя Карташев в роли Степка и арт. Савицкий в роли «бородача»**





«БЕЖИН ЛУГ»

Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Сценарий А. Ржешевского. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. «Мосфильм»

Степка: «Прощай, сынок! Спасибо за то, что погубил невинного».

В сцене ночной переклички колхозов вторжение враждебной линии прошлого становится активнее: убившие своих конвоиров кулаки рвут провода, прекращают перекличку. Драматургическое напряжение, тревожная атмосфера растет и завершается убийством Степка. Сюжетное построение позволило Ржешевскому по-новому разрешить эту заключительную сцену.

Сценарий не акцентирует морально-этическую сторону убийства, не занимается этическим разоблачением классового врага как злодейской личности.

Степок и его убийца только «во-вторых» противостоят друг другу, как отец и сын. Подготовленная предыдущим ходом сюжетного развития сцена убийства в первую очередь потрясает как покушение отвратительного прошлого на нашу жизнь, на наше будущее, потрясает нелепостью, бессмысленностью совершаемого убийства.

С другой стороны, именно благодаря наличию этой второй, сопутствующей смысловой сюжетной линии (отец-сын), благодаря тому, что для выражения большого социального конфликта привлечен предельно трагический и выразительный единичный факт, сцена убийства приобретает необычайную глубину, необычайную эмоциональную силу.

В «Бежином луге» поведение классового врага и он сам разоблачены общим ходом сюжета, разоблачены социально, а потому полно и окончательно. И напрасно убийца приговаривает: «Если когда сын родной предаст отца своего, убей его, как собаку». За единичным фактом убийства мы видим мир социальных противоречий, агонию побежденного врага, видим широкие горизонты нашей действительности. Типичное обстоятельство поднято до уровня типичного конфликта эпохи.

На основе единичного факта развернуто обобщающее содержание, создан целостный образ нашей действительности.

Вспомним «Крестьян» Эрмлера — Большинцова, Портнова. Там мы имели обратное — на обобщающем фоне (жизнь колхозной деревни) развертывался трагический «частный» случай (Варвара — Герасим).

В «Бежином луге» все сюжетные возможности использованы для разоблачения основ, движущих поведение классового врага, всякого классового врага, для разоблачения содержания этой борьбы: во имя чего («Они по царю соскучились. Они царя вернуть могут») и против чего (замечательное настоящее и будущее нашей страны) борется классовый враг.

В «Крестьянах» сложный механизм сюжета использован для поимки и разоблачения кулака Герасима Платоновича, вредителя и преступника. Разоблачена одна из форм поведения классового врага.

Сложный механизм криминально-детективной интриги приобрел в «Крестьянах» самостоятельное значение, оттеснил в этом сценарии обобщающее содержание на второй план. «Частное», индивидуалистическое сюжетосложение, акцентирующее перипетии индивидуальной судьбы, раскрывающее явления действительности в форме поучительного единичного случая («как в одном колхозе на-

чальник политотдела кулака на чистую воду вывел»), неизбежно несет в себе элементы ненужного, узкого этизма.

Социальная правда действительности утверждается такого рода сюжетом однозначно-прямолинейно, через разрешение драматического конфликта, в пользу основного героя, утверждается «happy end'ом — победой «положительного» героя над героем «отрицательным» (по старой схеме — «порок» наказан, «добродетель» торжествует). Таким образом в сюжет привносится частная случайная аргументация — правда действительности торжествует либо в силу случайного стечения обстоятельств, либо потому, что данный, выступающий ее «полпредом» герой оказался умнее, лучше и т. п. своего классового противника.

Такого рода узким этизмом грешат многие наши сценарии.

Вспомним сценарий «Новый Гулливер» с глупым королем, королем дегенератом (разоблачена личность). Свифт в «Гулливере» дает «мудрого монарха», обеззначивая самую идею монаршей власти комическим приемом несоответствия: огромный детина Гулливер, способный одним пинком ноги разнести монаршие владения, верноподданно целует руку «его величества», всерьез терзается немилостью монарха-лилипута.

Возможное в пределах такого сюжета узко этическое разоблачение классового врага — вол, глуп, несимпатичен — всегда неполноценное, «частное» разоблачение. Ограничиваясь этическим разоблачением, сюжет отрицает данного представителя классово-враждебного лагеря, отрицает его как личность, а не как социальную классовую силу.

Выше речь шла о том, что сюжетное построение «Бежина луга» позволило раскрыть тему, поднять ее до уровня большого социального обобщения. Возможность такого раскрытия заложена была уже в самом выборе темы.

В сценарии «Бежин луг» есть небольшой эпизод: арестованный отец Степка говорит: «Погибаю, но не сдаюсь».

«Погибай, пожалуйста, погибай к чортовой матери! Очень тебя прошу!»— отвечает ему колхозник, занятый постройкой своего дома, причем это слово он произнес с чувством некоторой радости, которая бывает, когда с человеком, к которому оно обращено, уже надоело возиться».

«Бежин луг» ставит проблему подрастающих новых «героев нашего времени» — Степка, Архипа, пионеров.

«Бежин луг» доказывает, что тема перестраивающейся, с сомнениями «приемлющей революцию», личности, которая столько лет питала наше искусство и в частности наше киноискусство («Мать», «Конец С.-Петербурга», «Златые горы», «Встречный»), в качестве генеральной темы снята ходом действительности.

Проблема принятия революции отдельной личностью снята нашей действительностью, и мы можем сказать словами колхозника из «Бежина луга»: «Нет больше православного народа. Был — и весь вышел».

А если отдельные его представители и сохранились, то они на судьбу нашей страны уже не могут оказать влияния. Факт перестройки этих личностей стал фактом их «частной» биографии. Тема о принятии личностью революции стала боковой, «частной» темой сегодняшнего дня нашего передового искусства, нашей передовой действительности (сохранив всю свою историческую значимость и ценность для зарубежного искусства).

Маленьким «героям нашего времени» непонятно прошлое («Гляди, Архип! Ты ничего не понимаешь, Архип!»); проблемы, раздиравшие противоречиями души их отцов, для них просто не существуют.

Каждая сюжетная деталь в «Бежином луге» непосредственно дополняет, дорисовывает образ действительности, который дает сценарий.

Выбор сюжетного построения, непосредственно выявляющего и акцентирующего социальные связи, социальный смысл явлений, не привел в «Бежином луге» к «герою-массе», к отказу от обрисовки индивидуальностей.

Персонажи сценария — начальник политотдела, Пелагея Осипова, Степок, дети—охарактеризованы скупо. Они не наделены обилием так называемых «общечеловеческих» черт (весел, мрачен, добродушен и пр.), но охарактеризованы типически, по линии нового отношения к фактам действительности, отношения, порожденного нашей эпохой, характеризующего ее.

В сценарии «Бежин луг»—много шероховатостей, недоделок (особенно в начале). Его можно упрекнуть в некоторой эскизности, но это эскиз большой познавательной ценности и художественной выразительности.

Отказ от обычного индивидуалистического построения сюжета расширил рамки сценария, сделал его необычайно емким и масштабным. Сценарий «Бежин луг» шагает в ногу с действительностью — широким свободным шагом. В этом лучшее доказательство правильности его сюжетного построения, правильности намеченного им пути в сторону отказа от буржуазного индивидуалистического сюжета.

Освященные веками каноны и традиции сюжетосложения, обедняющие содержание нашей действительности, требуют тщательного пересмотра, осторожного использования. Иначе наше искусство неизменно будет отставать от жизни, будет семенить позади нее, захватывать одни только поверхностные пласты явлений.

И может быть наряду с борьбой за разрешение общей для всех искусств проблемы нового реалистического стиля, во имя успеха этой борьбы следует вспомнить былые страстные споры о специфике кино, непримиримые стремления «отмежеваться», следует посмотреть, не обедняет ли кино свои выразительные возможности излишне покорным следованием принципам театральной драматургии.

Может быть гораздо более плодотворным и близким специфике кино окажется равнение на другие виды литературы, на крупных реалистов (Бальзак, Стендаль, Толстой), которые так тонко и так блестяще умели пользоваться и принципами монтажа, и принципами «крупного плана», и многими другими выразительными средствами, умели разрешать проблему сюжета, характера, выразительных деталей и пр. в пределах единой и центральной проблемы создания глубокого и всестороннего образа современной им действительности.

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ»

Б. ВЕТРОВ

Справа в верхнем углу кадра, пересекая грани, черной цепочкой пробегает собачья упряжка. Весь кадр заполнен снежной массой; на первом плане — снеговые горы и сугробы. Такова композиция, избранная режиссером и оператором. Соотношение мертвого арктического пейзажа и движущихся в отдалении едва заметных живых точек создает ощущение огромных ледовых пространств, безбрежных и пустынных.

Постановщик демонстрирует большое искусство монтажа. Вы помните в крупном плане мохнатых собак, лежащих на снегу? Их густой всклокоченный мех мягко контрастирует с белым снеговым окружением. Этот кадр сменяется другим. Чья-то мохнатая спина, словно ставшая дыбом шерсть ощетинившегося зверя, заполняет все пространство. Сменяется и этот кадр, и зритель убеждается, что это полярные исследователи, одетые в меховые дохи, собираются выступить в путь.

А звукомонтаж? Обезумевшие собаки стремглав бегут от грохочущей лавины. Ничто не может их остановить. Даже пропасть. Они низвергаются в нее, и предсмертный собачий визг оглашает пространство. Этот визг долго слышен в темноте зрительного зала. А из затемнения, сливаясь с ним, звучит прерывистый, словно комариный, писк радиопередатчика, которым в следующем кадре оперирует радист Курт Шефер, ищущий связи с погибающими товарищами.

Но всю сложность мастерства постигаешь потом, когда вновь и вновь возвращаешься мыслью к просмотренной картине. А когда смотришь ее, забываешь о высоком профессионализме приемов, ибо, увлеченный простотой и глубокой прочувствованностью всего изображаемого, становишься непосредственным участником трагедии, разыгрывающейся в ледовой пустыне.

В чем же секрет впечатляющей силы фильма?

Человек большой кинематографической культуры, прошедший прекрасную школу актерского мастерства, режиссер С. Герасимов сознательно делает незаметными трудности своей работы. Он не вводит зрителя в свою мастерскую, не спешит похвалиться перед ним ловкостью приема и не заставляет зрителя соучаствовать в лабораторной разработке вещи. Выразительные средства, многообразные приемы мастерства подчинены единой цели — раскрытию образов основной идеи произведения.

Эта идея — превосходство социалистического человека над слепыми силами природы.

Но что наиболее характерно для этой картины,—это то, что самое превосходство авторы основывают не столько на технической вооруженности, сколько на общественных качествах арктических советских героев, на их товарищеской солидарности, крепкой коллективной спайке, высоких моральных свойствах.

Перед С. Герасимовым стояла серьезная опасность внесения выспренного романтизма, искусственного возвышения персонажей, придания им декоративной величественности. Мы легко можем себе представить, что сделал бы иной мастер с героями картины. Для роли Летникова нашли бы человека с могучим торсом, с квадратным выдающимся подбородком, призванным выражать твердость и непоколебимость. Его движениям придали бы подчеркнутую важность. Голос звучал бы все время на высоких нотах. В речи сквозил бы искусственный пафос руководителя, для которого нет ничего неясного, который сам не подвергнут никаким человеческим особенностям и переживаниям. В том же тоне риторической приподнятости действовали бы и остальные герои фильма.

Но Герасимов правильно понял свою задачу. Он не нашел в своих героях ничего, внешне выдающегося. Это обыкновенные и простые юноши и девушка, «как сто тысяч других в России». Каждый из них знает свое дело и честно его выполняет.

Необыкновенное — в арктической природе, в открытии и преодолении ее тайн. Как много бы мы ни читали об Арктике, как близко мы ни переживали бы ее эпопеи, для каждого из нас есть в ней то странное экзотическое очарование, та романтика неизведанного, которая пугает и влечет наше воображение. И потому герои Арктики кажутся нам людьми особого рода, титанами, превосходящими нас фигурой, мыслью, речью и поведением. Показывая нам зимовщиков в будничных условиях, говорящих друг с другом просто, как говорят все на «большой земле», со слабостями, юмором и лирикой, свойственными многим сотням тысяч, режиссер добивается наибольшей убедительности образов. Контраст между величественно-суровой природой и человечески-нежной, сочной простотой людей придает особую остроту каждой их черточке и повышает впечатляющую силу образа.

Режиссер тщательно следит за сохранением единого стиля игры актеров, заключающегося в мужественной лирике, в речи, лишенной каких бы то ни было элементов театральности, в жестах и мимике, полных естественности и простоты. Созданные актерами образы молодого человека нашей эпохи—поистине незабываемы. Схожие по общему тону жизненного бытия, по языку и героическому поведению, каждый из участников зимовки имеет свои индивидуальные черты, выделяющие его и привлекающие симпатии зрителя.

Возьмите Осю Корфункеля (артист Апсолон). Мы встречаемся с ним впервые в сцене обнаружения «зайца» Молибоги. Ося — очкастый парень, с мягким пушком на подбородке, придающим ему мечтательно-«взрослый» вид. Очки, подтверждающие его солидность, не могут скрыть смешливого взгляда жизнерадостного фантаста, с легкой иронией рассматривающего явления и подтрунивающего над слабостями горячо любимых товарищей.

Прекрасно проведен артистом Апсолоном диалог с Летниковым (арт. Боголюбовым) в ледяной пещере. «Сервируя» завтрак, Ося ведет речь в иронически-напыщенном тоне. Приглашая Летникова к столу, проводит веселую сцену, представляясь «хозяину» и называя свою фамилию, имя и полный титул. Он ведет с Летниковым салонный разговор, осведомляясь попутно в тоне солидного дельца о найденном олове и едва удерживаясь от смеха, прерывающего манерную беседу.

Мы помним артиста Апсолона по фильму «Наследный принц республики» (этот фильм совершенно напрасно обошла наша критика, не заметившая советского бодрого юмора и прекрасную игру молодых актеров). Уже там, в компании молодых людей, он проявил умение связывать воедино мягкую грусть с бьющей жизнерадостностью. Фильм был немой: мы не слышали голоса артиста, не знали всех выразительных его средств. В «Семеро смелых» артист показал прекрасные модуляции, тонкое владение голосовыми средствами, мастерство интонации. Вы помните его реплику: «гости рвутся к столу»? Иронически звучащий голос переходит с нижнего регистра в верхний, а в фразу врывается тонкая смешливая юношеская нотка.

Артиста Боголюбова мы видели в «Крестьянах». Как и в роли Ни-

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ»

Режиссер С. Герасимов. Оператор Е. Величко. «Ленфильм». На фото арт. Т. Макарова в роли врача Жени Охрименко и арт. И. Новосельцев в роли летчика Богуна

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ»

Режиссер С. Герасимов. Оператор Е. Величко. «Ленфильм». На фото арт. Н. Боголюбов в роли Летникова и арт. А. Апсолон в роли метеоролога Корфункеля

колая Мироновича, мужественность и твердость большевика неразрывно слита с необычайным простодушием, лишающим героя фальшивого «пафоса дистанции». Вкушая оладьи, изготовленные Молибогой, Летников не упускает возможности подтрунить над новоявленным кулинаром, выразить ему дружеское расположение и ободрение: «Да, оладьи на вид — зюд-зюд, посмотрим, как давление»...

В разговоре с националами-чукчами мы узнаем новые черты этого замечательного человека. Внешнее спокойствие и размеренность речи едва прикрывают страстный темперамент, сдерживаемое волею горячее стремление к действенности и к героическим поступкам. Решительность, острый главомер, умение распознавать ситуацию, сразу охватить все обстоятельства и выделить главное — таковы черты, которые характеризуют подлинного большевика, лишенного доктринерства и обывательской нервозности. В сценах борьбы Летникова с ледовой стихией раскрывается та социалистическая душевная ткань, которая характеризует существо людей, строящих бесклассовое общество. В эмоциях Летникова — много мужественности, величавой простоты, той подлинной сложности переживаний, которая выявляется не в выспренности фраз, а в скромном величии поступков.

В последнее время мы имеем много удач в обрисовке образов советских женщин, героических соучастниц в борьбе за социализм. От «Анны» — Мясниковой в «Чапаеве» тянется нить к Гале Быстровой в «Летчиках», к Зое Федоровой в «Подругах». Во всех этих ролях актрисы добиваются соединения героики с женственностью, лирики с большим драматизмом.

Артистке Т. Макаровой мы обязаны созданием нового чарующего образа комсомолки — знающего врача, ценного товарища и обаятельной женщины. В Жене много женственной покровительственности, той почти материнской заботливости к товарищам, которая глубоко трогает слушателя. Артистка умеет в простоте и многообразии интонации передавать глубокие душевные движения. Сцена операции проведена артисткой с большим талантом и профессиональным мастерством. В этой сцене поражают тщательная продуманность и выверенность движений, дающие ощущение подлинности явления. Инструктируя своего «ассистента», Женя — Макарова — находит в обыденности тона элементы большой впечатляющей силы. Скупость в словах подчеркивает деловитость, организованность и профессиональную уверенность этой женщины.

Исключительны по дарованию и глубокому пониманию ролей актеры Алейников (повар Молибога) и Жаков (радист Курт Шефер).

Из квадрата раскрытого ящика высовывается голова «зайца» Молибоги. Наше первое впечатление, что это недалекий парень, не понимающий смехотворности своего появления. Но уже в следующих кадрах положение несколько меняется. Флегматичный «заяц» оказывается задирой. На иронический вопрос Жени Охрименко он отвечает хлестко и остро: «Чего? Сама чуть не плачешь». Молибога стесняется лишь в первую минуту. Он кладет шапку на стол, но тут же конфузливо берет ее в руки и прячет. Зато он дерзок там, где дело касается серьезных вопросов. Он смело и точно называет показанный ему прибор, а на вопрос о том, умеет ли стрелять, отвечает с апломбом: «А как же?»

Это «А как же?» повторяется каждый раз, когда речь заходит о подлинном деле. Появление Молибоги в кадре всегда вызывает радостный смех. В чем секрет комизма? Артист Алейников не применяет специальных трюков — на него ничто не обрушивается, и он никого не сшибает с ног. Жесты естественны и просты, в них нет ничего утрированного. Но артист продумал свой образ. Трогательный комизм заключается в соединении юношеской непосредственности (почти наивности) с большой житейской активностью, действенностью подлинного бойца. Эта очаровательная смесь не может не вызвать сочувственной улыбки.

Всегда получается, что Молибога серьезен тогда, когда все смеются, и, наоборот, в нем прорываются ребяческие черты в самые серьезные моменты. Молибога часто преувеличивает значение явления: его выстрел почти всегда попадает несколько дальше цели.

Артист Алейников глубоко проникает в природу образа Молибоги. То, что делает Молибога, вполне логично, оправдано изнутри, мотивировано, но оно вызывает смех, ибо противоречит объективному положению вещей, которое Молибога, непосредственный и наивный, себе не уясняет. Вот в этих тонких нюансах, в аромате юношеской непосредственности, прекрасно подчеркиваемых артистом, и заключается секрет обаятельности персонажа, причина неизбежной симпатии, возбуждаемой им у зрителя.

Чрезвычайно тонко и глубоко очерчен артистом Жаковым образ радиста Курта Шефера.

В арсенале выразительных средств артиста жест и мимика являются мощным орудием в обрисовке образа. Каждое движение лица, бровей, губ, повороты головы и всего корпуса, положение рук, проходы — все это, выражение больших эмоций и глубоких мыслей.

Курт прикован к радиоаппарату. Потеряна связь с товарищами, терпящими бедствие. Необходимо принять неотложные героические меры для их спасения, хочется бежать в буран, в пургу, чтобы оказать им помощь. Но разум подсказывает лишь один путь спасения — работу у аппарата для обнаружения местопребывания товарищей. Внутренняя борьба чувств и разума составляет содержание эпизода. Как передает эту душевную бурю артист? Голос звучит монотонно. Много раз повторяет все ту же фразу: «Богун, Охрименко, дайте о себе знать». Молчание. Вынимает трубку изо рта, перекладывает ее в другую руку и вновь принимается за аппарат. Никто не отвечает. Курт озабоченно потирает лоб. Мрачные мысли. Погибают товарищи. Курт встает, но скоро вновь припадает к аппарату. Результат такой же. Курт подымается. Ходит. Задумавшись, смотрит в какую-то неведомую точку. По пути берет со стола чью-то семейную фотографию. Рассеянно рассматривает ее. В этих движениях выражается стремление забыться на минуту, отодвинуть в сознании ужас происходящего. И вновь у аппарата. Бесполезно. Курт отходит. Приближается к столу. Методически наливает воды в стакан. Вынимает из кармана одну из двух облаток, оставленных Женей. Глотает, запивает водой. В этом казалось бы бессмысленном в данную минуту движении проявляется не только основная черта характера — методичность и последовательность поступков, но и затаенная скорбь по товарищам, находящимся в беде, напряжение воли, требующей мобилизации всех сил, острота душевного конфликта, переживаемого Куртом Шефером.

В многочисленных проходах артиста Жакова—в богатстве его жестов, в изменении выражения лица — во всех этих приемах актерского мастерства проявляется сложнейшая гамма чувств: от неугасимой надежды на спасение до кричащего, но молчаливого отчаяния. А одинаково, без повышения голоса, произносимая фраза: «Богун, Женя, дайте о себе знать» является прекрасным звуковым фоном для красноречивого, немого языка жестов и движений. Слово, звук являются не привеском к изобразительной трактовке образа, а органической, неотъемлемой частью звукового фильма. Звук не заменяет движения, слово не поясняет поступков персонажей. В момент максимального напряжения чувств движение переходит в слово, которое в свою очередь лишь акцентирует важность совершающегося. Примененный актером и режиссером Герасимовым метод актерской игры открывает совершенно новые перспективы звукового кинематографа.

Режиссер (и воспитанные им молодые актеры) отбрасывает привнесенное из театра и литературы многословие, но дополняет лаконизм немого кинематографа звучанием живого слова. Само звучание передается в «натуральную величину» Люди говорят, как в жизни, не прибегая к сценическому подчеркиванию, не пытаясь искусственно преподносить фразу слушателю, вкладывать ее в уши.

Прекрасная техника звукозаписи и строгий единый стиль актерской игры, тщательно соблюдаемые режиссером, являются основными высокими качествами этого прекрасного фильма.

Особо приходится отмечать игру актеров Новосельцева (летчик Богун) и Кузнецова (моторист Рыбников). Не выпадая из общего стиля, эти актеры не создали крупных, запоминающихся образов по причи-

нам, от них не зависящим. Причина коренится в слабой драматургии вещи. Не будет ошибкой утверждение, что разработка образов проведена в значительной мере актером и режиссером, а не драматургом. В самом сценарии Ю. Германа нет четкой обрисовки характеров, резких индивидуальных очертаний. Ни в поступках героев, ни в их словах не заложены раскрывающие их индивидуальную сущность обозначения. Но если в центральных ролях Летникова, Курта Шефера, Молибоги, Жени Охрименко еще обнаруживаются элементы характеристики (значительно заостренные умелой актерской трактовкой), то в эпизодических ролях на долю актера не пришлось ничего существенного. К чести артиста Новосельцева следует отметить, что он свою едва заметную роль провел с благородством и правдивостью, свойственными всем актерам этого фильма. Но самый образ, туманный в сценарии, лишил его возможности дать полнокровное, живое воплощение.

Еще менее благоприятным оказалось положение артиста Кузнецова. Авторы сценария пытались создать видимость душевного конфликта у Рыбникова, сломавшего аэросани. Но они не дали в сущности ни грамма горючего материала, и потому этот образ тускло светит. Актер пытался в нескольких репликах очертить какой-то душевный разлад в Рыбникове, показать видимость страдания и положительного его преодоления, но эта попытка оказалась мало успешной.

Совсем слабым является и фабульное построение фильма. Заметная двойственность: авторы как будто не стремятся к законченному выявлению событий, они сосредоточивают внимание преимущественно на жанровых сценках. Но затем они конструируют авантюрные острые ситуации, создающие искусственное напряжение и неоправданные предыдущим развитием действия. В фильме отсутствует нарастание конфликтов, в самом событийном развитии допускается параллелизм. Вместо одной катастрофы измышлены две. Внимание зрителя разделяется между двумя партиями погибающих (Женя и Богун—в первой группе, Летников и Корфункель — во второй). Вследствие такого разделения сила чувства зрителя нейтрализуется, а это в результате приводит к вялой реакции (это относится к серединным эпизодам фильма).

Драматургические недочеты не смогли снизить значительной силы образов, созданных искусством режиссера и актеров, но вне сомнения то, что фильм был бы еще выше по качеству, если бы в нем характеры и фабула были бы определеннее и глубже.

Увлеченные новым произведением искусства, мы нередко склонны называть его *первым* в своем роде: *первой* сатирой, *первой* комедией, *первой* новеллой и т.п. В таком лестном хвалебном ярлычке, в сущности, мало подлинного уважения к художнику. Настоящее искусство вовсе не заключается в открытии новых путей. Важно не только и не столько открывать явления, еще никем не замеченные, сколько уметь уже известные стороны действительности показать *по-новому*, еще более глубоко и выразительно.

В этой связи можно назвать «Семеро смелых» и е *первой*, а *второй* картиной. И это более чем лестно. Прекрасный фильм является второй блистательной победой того творческого направления, которое познает действительность через людей, ее делающих и преобразующих, которое в законченных, наполненных плотью и кровью художественных образах передает правду жизни во всей ее социальной сложности и ясной простоте.

Мы расстались с Рогачевым и Галей Быстровой у самолетов, собиравшихся унести их в разные стороны — на Памир и Сахалин. Но мы вновь встретились с ними. Они переменили фамилии и профессии. Рогачев стал немного моложе. Мы узнаем его в Летникове — начальнике зимовки. Галю стали звать Женей, и она уже не летчица, а врач на далеком севере. Впрочем, может быть, это и не они. Это, вероятно, их братья и сестры. Но их образы столь же привлекательны. Мы узнаем в героях «Семеро смелых» ту же категорию советских людей, которые умеют высоко летать, глубоко и цельно чувствовать.

Режиссеров Райзмана и Герасимова роднит единый метод в искусстве—метод глубокого постижения и воспитания чувств, стремление к большой простоте и правдивости, поиски интимных, лирических звучаний, мастерство полутонов и красноречивого лаконизма речи. Совершенствуя свое искусство, изыскивая и обретая все новые выразительные средства, представители этого течения творческой мысли содействуют утверждению стиля социалистического реализма.

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ»

Режиссер С. Герасимов. Оператор Е. Величко. «Ленфильм». Рабочий момент

Засл. арт. Л. ОРЛОВА
в роли Марион Диксон

«Цирк». Режиссер Г. Александров.
Оператор В. Нильсен. «Мосфильм»

Нар. артист республики Вл. Ив. Немирович-Данченко

ОБ ИНСЦЕНИРОВКАХ В ТЕАТРЕ И КИНО

Письмо В. И. Немировича-Данченко режиссеру В. Г. Сахновскому перепечатано нами из газеты МХАТ им. Горького „Горьковец" (№ 2 за тек. год). Поставленная в нем проблема инсценировки литературного произведения в театре и кинематографе является чрезвычайно важной для творческих работников кино и высказывание В. И. Немировича-Данченко — одного из крупнейших советских режиссеров театра — обогащает в равной мере и театральную и кинематографическую теорию

Дорогой Василий Григорьевич!

Еще до нашей встречи мне хочется познакомить вас с некоторыми моими соображениями относительно «Анны Карениной». Ничего не утверждаю. Только думаю—подумайте время от времени и вы.

Самая «взрывчатая» мысль у меня,—что весь первый акт Волкова, т. е. вся Москва вначале, кажется мне не нужным. Вернее сказать так: в этих размерах спектакль не мыслим. Боюсь, что Ник. Дм. не умеет рассчитать театральное время. Ближайшее доказательство этого в первом же акте — после картины у Облонских—Анна и Китти непосредственно на балу, а после бала—Анна дома, а после этого—она сейчас же на вокзале. Спрашивается—когда актрисам переодеваться?

Но дело не только в этом. Допустим, что мы доведем наш замысел постановки до такой скупости, что у нас вообще не будут переодеваться или будут по большим кускам, так сказать, по психологическим эпохам, и костюмы делать по психологическим, а не календарным и бытовым кускам. Важнее то, что здесь может повториться обычная театральная ошибка—увлечение началом без расчета на дальнейшее. Отсюда—затрата внимания публики настолько, что к важнейшим минутам драмы это внимание приходит ослабленным. Надо охватывать всю драму в целом, вживаться во всю драму в целом, чтобы чувствовать перспективу и гармонию частей. Когда я это делаю, то конфликт страсти Анны с лицемерием общества и с консерватизмом семейной морали приобретает в моем представлении такое первенствующее значение, что немного остается театрального времени для вступления в этот конфликт, как бы ни были привлекательны романические краски начала. Пусть представят себе, что Шекспир так увлекся бы первыми шагами сближения Отелло с Дездемоной («Она меня за муки полюбила, а я ее — за состраданье к ним»), потом бегством и т. д., что сцены ревности в спектакле начинались бы в 11½ час. Было бы, может быть, все хорошо, но это не была бы драма ревности, а что-то другое.

Конечно, жаль отказаться от вокзала, от бала, от Бологого. Но в нашей драме, как Анна и Вронский встретились и полюбили,—не слишком важно, что из этого произошло. В «Ромео и Джульетте» сцена первой встречи в маскараде и первого поцелуя—совсем крохотная... Важнее дальнейшее, и очень важно—на каком фоне происходит, т. е. вражда двух домов. Так и у нас: первое—развитие страсти (тем сильнее, чем больше препятствий) и второе—общество и Каренин с Сережей. Эпоха, среда, типы лицемерной морали и жестокая сила ее имеют для нас первенствующее значение, неизмеримо большее, чем драма Долли и первые встречи, написанные пленительными красками. Все хорошо и все замечательно, но при работе встанет острый вопрос: что принести в жертву?

И тогда встанет задача режиссуре: как сделать, чтобы публика, во-первых, сразу была втянута в элементы трагического конфликта, а во-вторых, чтобы она и не заметила исчезновения любимых картин из начала романа, даже сама нашла бы излишними на театре.

Роман настолько огромен во всех отношениях—в психологическом, бытовом, художественном, социальном и философском, что во-всю может быть только в литературном произведении. Ни театр, ни кино не в силах передать все сцены, все картины, все краски, всю последовательность, все переживания, все параллели (Левин), всю эпоху. Кино неминуемо перетянет все во внешние выражения. И здесь даже обгонит роман. Железная дорога, бал, Тверская, метель, переходы, переезды—выйдут сильнее, чем у Толстого. Чрезвычайно поможет кино и переживаниям в больших планах. Но для целого ряда важных идейных и психологических, а тем более философских задач кино останется бессильно. Театру во внешних картинах жизни не угнаться ни за кино, ни за романом, как бы ни была сильна его техника. Все будет казаться или картинно, или дурно натуралистично, или рассчитано на своеобразный изощренно-театральный вкус публики. Зачем же театру становиться на путь убогого подражания?

Зато в создании характеров, живых человеческих образов, в передаче драматических коллизий и сложнейших драматических узлов ни кино, ни роман не угонятся за искусством актера. Вот сила театра, и на это должен быть направлен наш упор.

Возвращаюсь к общему представлению драмы Анны Карениной (без кавычек), к общему, к целостному. С этого нам, режиссерам, надо начинать. Тут — зерно спектакля. Это — Анна, охваченная страстью, и цепи — общественные и семейные. Красота—живая, естественная, охваченная естественным же горением, и красивость—искусственная, выдуманная, порабощающая и убивающая. Живая, прекрасная правда и мертвая, импозантная декорация. Натуральная свобода и торжественное рабство. А над всем этим, вокруг всего, в глубине всего — трагическая правда жизни.

И хотелось бы дать сразу, с первым же занавесом этот фон, эту атмосферу, эти освященные скипетром и церковью торжественные формы жизни — княгиня Бетси, дипломаты, свет, дворец, придворные, лицемерие, карьеризм — цивилизованно, красиво, крепко, гранитно, непоколебимо, блестяще и на-глаз и на-ухо. И на этом фоне, или, вернее, в этой атмосфере, — потому

что и Анна и Вронский — сами плоть от плоти и кровь от крови этой атмосферы,—п о ж а р с т р а с т и. Анна с Вронским, охваченные бушующим пламенем, окруженные со всех сторон, до безвыходности, золотом шитыми мундирами, кавалергардским блеском, тяжелыми ризами священнослужителей, пышными туалетами полуоголенных красавиц, фарисейскими словами, лицемерными улыбками, жреческой нахмуренностью, с тайным развратом во всех углах этого импозантного строения... Где-то наверху—закаменелое лицо верховного жреца Понтифекса Максимуса.

Поди-ка, отдавайся живой, охватившей тебя страсти! Попробуйка не надеть маски...

Вот первый акт. А потом — что из этого вышло.

С этого надо начинать. Этим надо заражать актеров. Я бы предложил и репетировать по двум направлениям: 1) Анна, Вронский и Каренин вообще и 2) у Бетси.

Очень интересует меня, конечно, что делает Дмитриев. Иногда мне кажется, что все идет на драпировках, то богатейших парчевых, то синих бархатных, то красных штофных, на драпировках, передвигающихся по ходам в разных направлениях на потолке и замыкающих великолепную, подлинную мебель, то Людовик XУ, то красного дерева, то мягкую, и бронза, вазы, хрусталь... А потом вдруг что-то от природы... Просто прекрасное панно...

Крепко жму вашу руку.

Вы еще напишете мне сюда, не правда ли?

Вл. Немирович-Данченко

Берлин, 20 августа 1935 года

РОВЕСНИКИ КИНО

В. КАТАЕВ

Писатели моего возраста — ровесники кино. Наше детство совпало с его детством. Мы ходили в кино часто, чуть ли не два раза в неделю. Я успел пересмотреть в юности почти всю «Золотую серию».

К романам и стихам, которые мы читали, к картинам и музыке прибавилось новое искусство, включился новый фактор, влиявший на формирование нас как мастеров.

Кино перевернуло привычные понятия о времени, привитые другими искусствами. Мы узнали время кино, отличное от времени романов Тургенева, пьес Островского. Кино дало новое представление о ритме искусства, показало совершенно новую логику развития прозведений искусства.

Позже я познакомился с работами Гриффитца, с изобретенными им кинематографическими приемами — крупным планом и так называемым американским монтажом.

Элементы кинематографического монтажа, самое понятие «монтаж» стало для многих писателей моего поколения вполне органическим понятием в нашей работе. Я до сих пор говорю — «монтировать рассказ».

Некоторые мои ранние произведения — «Остров Эрендорф» и ряд рассказов — написаны под явным влиянием кинематографа. Заметно влияние кино в «Растратчиках», где много чисто кинематографических реминисценций. Я широко применил там прием крупного плана, чисто кинематографическое обыгрывание вещей в их кинематографической сущности.

Кино научило меня, как писателя, более свободному обращению со временем. «Время—вперед» — произведение, построенное буквально по принципу кино.

Как и всякое молодое искусство, кино развивается в чрезвычайно неожиданных направлениях. Внесение слова и звука в кинематограф изменило ритм и монтаж. Потеряв в своей стремительности, кино от внесения звука приобрело совершенно новое качество.

Некоторые из виденных звуковых фильмов — «На западном фронте без перемен» Майльстоуна и «Огни большого города» Чарли Чаплина — произвели на меня потрясающее впечатление новизной приемов и богатством новых, еще неиспользованных возможностей. Диалог, звучащий где-то за кадром в «На западном фронте без перемен», произвел громадное впечатление, намек на большую область неиспользованных возможностей и неоткрытых еще приемов.

Кино дает писателю много. Теперь вопрос о том, что писатель дает кино.

Я считаю, что писатели дают кино еще немного. Об этом можно судить по целому ряду инсценировок литературных произведений на Западе и у нас. Уэллс в «Невидимке» очень много потерял в своем литературном качестве. Очень много потерял от своего обаяния и Ремарк в превосходно поставленном фильме «На западном фронте без перемен».

По-настоящему писателя в кино еще не было. Все те художественные подробности, которые делают произведение искусства — произведением искусства, в фильме зависят всецело от режиссера и оператора. Все, что написано писателем, можно снять под совершенно другим углом зрения. Не было случая, чтобы режиссер не обращался с писательским материалом с полной свободой. Писатель и режиссер говорят на разных языках.

На том уровне, на котором находится сейчас кино, писатель, очевидно, может давать для фильма сюжет и диалоги, которых отнюдь не должен писать ассистент режиссера.

Особо стоит сказать о художнике в кино.

Работа художника в наших фильмах далеко отстает от работы художника в театре. Художественное оформление наших фильмов порою вызывает просто досаду и недоумение. Кинематограф не имеет еще своего Рындина, своего Рабиновича, своего Тышлера. Вопрос этот очень серьезен, и настало время поставить его во весь рост.

ХУДОЖНИК В КИНО

Н. АЛЬТМАН

Для кинематографа очень важно и интересно, чтобы в нем работали квалифицированные художники. Но, к сожалению, для квалифицированных художников работа в кино представляет мало интереса.

В чем причина этого конфликта?

Имя художника пишется обычно в титре фильма, но, несмотря на это, от авторства художника в фильме остается мало, его творческая индивидуальность стирается и замазывается самой сущностью кинематографа.

Очень велика разница между работой художника в театре и в кино. В театре художник доносит непосредственно до зрителя свой ничем не искаженный замысел. В кино он этой возможности лишен. Он лишен радости непосредственного общения со зрителем. В кино между художником и зрителем стоит не только аппаратура и техника, но и режиссер и оператор, по-своему интерпретирующие замысел и работу художника. По настоящему говоря, роль художника играет в фильме оператор.

Конечно, для художника интересен творческий процесс работы в кино, но как только эта работа переходит в следующую стадию, интерес пропадает. Тут уже ничто от художника не зависит, тут приходит режиссер со своей трактовкой, со своим вкусом, приходит оператор со своей расстановкой световой аппаратуры, со своими точками съемок. Режиссерская трактовка и игра оператора со светом могут изменить работу художника до неузнаваемости.

Фильм трактуется как подсмотренная жизнь. При таком уклоне всякое напоминание для зрителя о присутствии художника — минус для фильма. Таким образом художнику просто остается мало интересной творческой работы в кино.

Вместе с тем уровень вкуса большинства фильмов обычно не высок. Настоящий художник для них просто необходим.

Где же выход? Как сделать работу в кино интересной для художника, наряду с другими его работами?

Прежде всего — художник должен участвовать в качестве полноправного творческого работника во всем процессе создания фильма. С ним должна быть согласована режиссерская интерпретация. Теснее должна быть связь художника с оператором. Обязателен учет указаний художника в расстановке света и в выборе точек для съемок.

Значительно повысится возможность и необходимость творческой работы художника в кино с разрешением проблемы цветного фильма, который поставит большие новые задачи и раскроет для него новые широкие перспективы.

МУЗЫКА В КИНО

В. ЩЕРБАЧЕВ

Самая трудная задача для композитора при его работе в кино— это, как ни странно, найти общий язык с режиссером. И нужно сказать, что этот язык найти трудно.

Мне в этом отношении повезло. Я начал работать в кинематографии как автор музыки к фильму «Гроза», который ставил В. М. Петров. С ним у меня сразу же установилось взаимное понимание. Однако от товарищей по работе я слышал неоднократные жалобы на то, что трудно договориться с режиссером, что в сценариях бывают композиторские соображения и мысли о значении музыки в фильме, но эти соображения носят литературный характер и композитору помочь в его работе никак не могут. Режиссеры по-настоящему еще не ощущают значения музыки в своем же фильме.

Советская кинематография по сравнению с западноевропейской и американской по отношению к музыке находится в наиболее благоприятных условиях. В Европе и Америке, насколько мне известно, появился тип «киношного» композитора, автора примитивной, но легко запоминающейся музыки, — композитора-«середнячка». У нас к работе в кинематографии с первых же шагов звукового фильма были привлечены крупные композиторские силы. В свою очередь творческие работники начинают осознавать все более и более, какое большое значение имеет музыка в кино. И все же следует отметить, что наша кинорежиссура в музыкальном отношении слабо подготовлена. Речь идет конечно не о значении контрапункта или каких-либо специально композиторских знаниях, речь идет о том, что режиссеры недостаточно ясно представляют себе, как должна строиться музыка в фильме, какой характер она должна носить и т. д.

Возвращаюсь снова к фильму «Гроза», которым я начал свою работу в кино. Мне пришлось там столкнуться с таким явлением: в музыке нужно было дать большие звучания, эмоциональную, восходящую линию, но вместе с тем говорили актеры, и, чтобы слышны были их слова, приходилось музыку отводить на задний план, давать ее только в качестве фона.

Очень большое, очень существенное значение имеет увязка в фильме музыки и слова.

Например, в опере текстовой материал делится на три группы: есть слова, которые должны быть непременно слышны, есть слова, которые могут быть слышны и не слышны, и есть, которые поются артистами, но самым важным является музыкальное звучание фразы, а не слов, которые ее составляют.

Музыку в фильме очень легко прекратить, но очень трудно ее естественно начать. Нужно, чтобы и отсутствие музыки являлось музыкальной паузой. В фильме «Гроза» я попытался разрешить в ряде сцен тишину, отсутствие музыки именно как музыкальную паузу. Конечно, эти мои соображения относятся к тем фильмам, в которых музыка играет особо значимую роль.

В звуковой кинематографии на повестке дня сейчас стоит создание новых музыкальных жанров. Для этого безусловно есть данные, но все же в кинематографии музыку используют, как и в драматическом театре, т. е. главным образом с чисто иллюстративной стороны. Совершенно очевидно, что в кино может быть создан свой, особый жанр музыки, жанр, отличающийся от оперы или симфонии.

Я много говорил о трудностях работы в кино. Но для композитора есть и другая, более приятная сторона в работы в кинематографии. Прежде всего, работа над музыкой к фильму приучает к конкретности и лаконичности музыкального образа, иногда даже к его плакатности, под которой я подразумеваю наиболее основные, самые характерные черты того или иного образа.

Композитор при работе в кино ограничен во времени. В фильме все рассчитано по секундам. И это чрезвычайно дисциплинирует, заставляет композитора давать образ в конденсированном виде.

Мне еще хочется сказать о методе работы композитора с режиссером. Так, при работе над «Грозой» я в основном использовал два метода. Первый был таков: я ничего не де-

лáл, пока́ не́ просма́тривал на э́кране уже заснятые сцены. Увидев их, я уже после этого писал музыку. Так была написана музыка к эпизодам «Приход Дикого в лавку» и «Прогулка купцов». Второй метод — обратный, т. е. первоначально писалась музыка, а затем уже под нее снимали сцены (например, «Приход Катерины в церковь»). В различных условиях применимы оба эти метода. Там, где музыка призвана раскрыть самые глубокие психологические основы образа, там ее лучше писать заранее. Но это следует делать, когда уже большая часть картины снята, когда композитор вжился в образы и в стиль фильма в целом. В тех случаях когда музыка имеет главным образом иллюстративную роль, когда берется внешний, зрительный образ, мне кажется, музыку лучше писать уже после съемки соответствующих эпизодов.

Сейчас я работаю над оперой «Анна Колосова». И опыт работы в кино принес мне несомненную пользу прежде всего в смысле нахождения конкретности в музыкальном образе. Когда пишешь музыку не симфоническую, а театральную, то главной задачей, мне кажется, является координация заданий композитора с основным замыслом пьесы.

Работая над спектаклем, нужно думать прежде всего о создании единого музыкального действия. Пора уже подумать о создании в кино музыкально-монументального произведения.

Основную зарядку композитору должен дать сценарный материал. Ведь прежде всего нужно ощутить центр темы, ее кульминационный пункт и соотношение всех моментов фильма с этим кульминационным пунктом действия.

Я сейчас снова пишу музыку для кино для фильма «Петр I».

Перед нашими композиторами, в том числе и перед теми из них, кто работает в кино, стоит задача создания реалистических образов богатой эмоционально-идейной насыщенности, борьба с примитивом и вместе с тем борьба за народность музыкального языка.

«ЗОРИ ПАРИЖА»

Эскиз худ. Шпинель. Режиссер засл. деят. иск. Г. Рошаль. «Мосфильм»

„ЖЕНИТЬБА“ ГОГОЛЯ НА ЭКРАНЕ

Б. ЭЙХЕНБАУМ

Фильм „Женитьба“ режиссеров Гарина и Лешшиной интересен для нас в плане той творческой дискуссии, которая развернулась сейчас во всех отраслях советского искусства и которая имеет своей задачей борьбу за социалистический реализм, против формалистического штукарства и натурализма.

В следующем номере журнала мы дадим оценку этому фильму, несущему тяжелый груз формалистических ошибок. Сейчас этой оценке мы предпосылаем ряд материалов, знакомящих читателей и с историей гоголевской комедии и с замыслами авторов и участников фильма

«Женитьбе» Гоголя не повезло с самого начала. Комедия эта, поставленная в 1842 г., не имела успеха ни в Петербурге, ни в Москве. «Откуда он выкопал этих чиновников?.. Скажите, где видел г. Гоголь чиновничий мир, который он выставлял в своей так называемой комедии?»—недоумевала и обижалась тогдашняя театральная критика.

В дальнейшем «Женитьба» вошла в сценический репертуар, но, в сущности, как хрестоматийная пьеса, как исторический зародыш купеческих пьес Островского. На первый план выступили фигуры свахи и невесты, что касается Подколесина, то он трактовался главным образом как предшественник Обломова. Специфически гоголевские черты комедии стерлись: реалистический гротеск, дающий острую акцентировку действительности, потускнел, и пьеса распалась на ряд бытовых сцен.

Виной этому была отчасти сама пьеса, вернее — условия, в которых она создавалась. Гоголь говорил в ней неполным голосом. Она возникла на развалинах неосуществленной комедии «Владимир 3-й степени». Гоголь с грустью писал Погодину: «Остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура никак не пропустит; мне больше ничего не остается, как выдумать сюжет, с а м ы й н е в и н н ы й, к о т о р ы м б ы д а ж е к в а р т а л ь н ы й н е м о г о б и д е т ь с я».

«Женитьба» возникла на основе этого решения. Отсюда — отсутствие в комедии ясной социальной заостренности и большого горизонта; отсюда — исключительно физиологическая обрисовка Подколесина, некоторая неопределенность фигуры Кочкарева и пр; отсюда же — и возможность трактовать пьесу в тонах «самой невинной» бытовой комедии-шутки.

И несомненно театру очень трудно и даже невозможно подать «Женитьбу» иначе. Перед самой революцией, в 1916 г., была сделана попытка переосмысления «Женитьбы». Передвижной театр П. Гайдебурова поставил эту комедию как психологическую трагедию. Весь бытовой материал был отодвинут на второй план, а на первый план вынесен Подколесин как трагический символ русской интеллигенции, как один из вариантов русского Гамлета. Это импрессионистическое и парадоксальное истолкование комедии было очень характерно для того времени, но художественного значения оно не имело и не могло иметь. Это было явным выходом за пределы Гоголя, явным насилием над стилем комедии. Текст звучал фальшиво, неубедительно. На сцене явилась психология, которая убила смех и тем самым лишила пьесу одного из ее органических и важных элементов. Подколесин был жалок и даже иногда трагичен, но совсем не смешон.

За постановку «Женитьбы» брались и после революции — в эпоху театрального брожения и всевозможных экспериментов. «Женитьба» привлекала внимание режиссеров самой своей открытостью, дававшей право вкладывать в пьесу разнообразные смыслы. Однако все попытки преодолеть старую наивно-бытовую трактовку — не удавались. Открытость комедии оказывалась коварной, и пьеса в конце концов перешла в репертуар детского театра, где она превратилась в безобидную классическую комедию положений. Можно было считать, что вопрос о «Женитьбе» — исчерпан. Она окончательно уступила место «Ревизору».

Однако сдавать «Женитьбу» в театральный архив было бы неправильно. Современная Гоголю критика недаром обиделась на эту пьесу, несмотря на ее якобы «самый невинный» сюжет. Как ни узок и ни анекдотичен мир этой комедии, в ней схвачены какие-то очень важные, типические черты русской жизни и действительности. Подколесин в каком-то смысле занимает определенное место в галлерее гоголевских типов рядом с Хлестаковым и Чичиковым. Если театру не удается осмыслить и истолковать «Женитьбу» так, чтобы она, оставаясь в пределах гоголевского стиля, могла соперничать с «Ревизором», то не удастся ли это в кино?

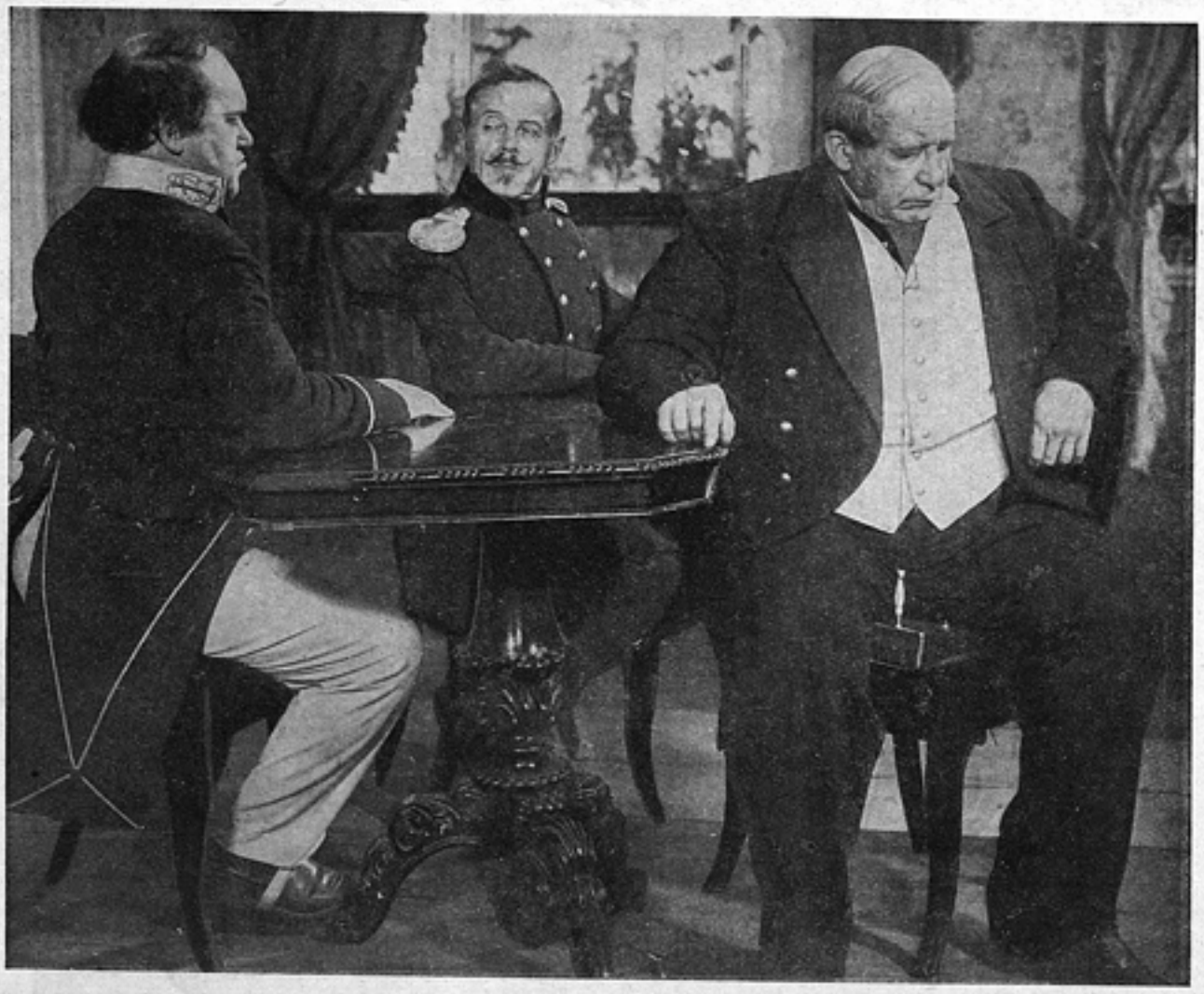
Такая мысль совершенно естественна и своевременна. Кино обладает гораздо большими средствами и возможностями для переосмысления, чем театр. Открытость «Женитьбы», соблазнявшая в свое время театральных режиссеров, создавала вместе с тем непреодолимые затруднения, поскольку динамизация пьесы ограничена в театре рамками сценической площадки и необходимостью давать полный текст. Звуковое кино, свободное от этих рамок и условий, могло использовать открытость «Женитьбы» для действительной переработки комедии — для освобождения ее и от «квартального» и от островско-гончаровской бытовой традиции.

Для осуществления этого замысла нужно было прежде всего произвести большую сложную работу над текстом комедии. Дело было не только в том, чтобы извлечь из текста основные, ударные места, надо было заново п р о ч и т а т ь комедию, руководствуясь сохранившимися ранними редакциями. Надо было построить некоторые догадки относительно ее подлинного замысла. Если Гоголю пришлось так посчитаться с «квартальным», то вполне возможно и вероятно, что в этих ранних редакциях есть более смелые и более острые положения и намеки, от которых Гоголю пришлось отказаться не по художественным, а по цензурным соображениям.

Гоголь начал работать над «Женитьбой» в 1833 г., а закончил ее только в 1842 г. Уже одно это заставляет думать, что комедия эта была в его творчестве не простым эпизодом: написав «Ревизора» и закончив первый том «Мертвых душ», он снова возвращается к этому замыслу.

Первая редакция комедии сохранилась не целиком, имеется только кусок первого акта. Действие происходит не в Петербурге и даже не в городе, а в деревне. Авдотья Гавриловна (будущая Агафья Тихоновна) — не купчиха, а помещица. Яичница — тоже помещик. Подколесина и Кочкарева в сохранившемся куске нет, так что перс-

«ЖЕНИТЬБА» По Н. В. Гоголю. Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича. «Ленфильм». На фото Н. Латонина в роли невесты и Э. Гарин в роли Подколесина



«ЖЕНИТЬБА» по Н. В. Гоголю. Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича. «Ленфильм». Вверху на фото Жевакин (арт. К. Гибшман), Анучкин (арт. А. Матов), Яичница (засл. арт. А. Ларинов)

пективы развития сюжета не видны, но есть в этой редакции одна сцена, которая обращает на себя внимание: драка Яичницы с Жевакиным. Яичнице в этой редакции уделено вообще гораздо больше места, чем в окончательной. Он очень подробно расспрашивает о приданом: сколько рогатого скота, свиней, есть ли рыба в прудах, пчелы, сколько кур, гусей и пр. Столкнувшись с Жевакиным и увидев в нем соперника, он называет его «старым кочаном капусты». Жевакин вызывает Яичницу на дуэль и предлагает драться на кортиках; Яичница заявляет, что дерется только на кулаках.

В следующей редакции (1836 г.) Гоголь переносит действие в Петербург, в купеческую среду. Перемена эта была, повидимому, вынужденной. В рукописи имеется своеобразная запись Гоголя — в том месте, где женихи сходятся в доме невесты. Он признается, что не знает купеческих обрядов, и рекомендует актерам «посоветоваться об этом с Погодиным, знающим этот быт, и пополнить таким образом эту сцену». Оказывается, что купеческий быт не только не был знаком Гоголю, но и не интересовал его. Эта сторона пьесы представлялась ему, очевидно, совершенно второстепенной — не в ней дело.

Гоголю, очевидно, важно было что-то другое. Возможно, что от помещичьей среды, в которой должно было происходить действие, ему пришлось откаваться именно из-за «квартального»: получилась бы комедия из дворянской жизни, которую цензура конечно не могла бы пропустить. Итак, на «Женитьбу» нельзя смотреть как на бытовую пьесу уже по одному тому, что быт в ней — условный, неорганический. Пьеса искусственно снижена до купеческой среды, так же как «Ревизор», конечно, по необходимости, снижен до уездного города. Отсюда — естественный вывод: не надо нажимать на купеческий быт, а надо развернуть и динамизировать тему с к а н д а л а, акцентируя ее социальный смысл.

Первая редакция комедии дает для этого некоторую опору и даже материал. Драка Яичницы с Жевакиным подсказывает режиссеру возможность развернуть сцену сватовства и соперничества женихов. Финальный скандал предваряется другим, эпизодическим, который может быть соответственно обыгран. Возможность эта заключена и в тексте последней редакции. Кочкарев, ругая в начале второго действия всех женихов и выхваливая Подколесина, говорит Агафье Тихоновне: «Д р а ч у н ы — с а м ы й б у й н ы й н а р о д. Охота же вам быть прибитой на другой день после свадьбы». Это как будто остаток от первой редакции, где драка завязывается на главах невесты.

Ввод этого эпизода, динамизируя сцену сватовства, дает еще одну возможность: усилить и укрепить имеющуюся в комедии тему борьбы купца с дворянином. Эта тема дана глухо: в споре свахи с теткой невесты и в репликах купца Старикова. У Гоголя, видимо, была намечена какая-то социальная основа для скандала, но из страха перед «квартальным» эту основу пришлось упрятать. Возможно, что в первой редакции она выступала гораздо ярче и острее. Является мысль — не сделать ли этот спор о купце и дворянине предметом широкого обсуждения, не вынести ли его за пределы беседы свахи с теткой и не связать ли со сценой драки?

Наконец вопрос о Подколесине. Гончаровский Обломов здесь не при чем: дело вовсе не в лени. Трактовка Подколесина как Обломова разрывала органическую связь между этим и другими персонажами Гоголя, как хотя бы Акакий Акакиевич в «Шинели». Подколесин, конечно, должен быть истолкован не как предшественник Обломова, а как человек одной социальной породы с Акакием Акакиевичем. Это вариант гоголевского человека, ущемленного действительностью и потерявшего реальную почву. Это нечто обратное Хлестакову, но, как всякая противоположность, и нечто сходное с ним. Подколесин, Хлестаков и Чичиков — разновидности гоголевского человека, взятого в его поведении и отношении к действительности. Все эти фигуры нарисованы методом реалистического гротеска, и этод метод надо сохранить при истолковании. Нагрузить этих героев Гоголя бытом или психологией — это вовсе не значит итти путем реалистического их истолкования, а значит совсем другое: лишить эти фигуры их остроты и выразительности. Подколесина необходимо очеловечить, но это возможно только путем углубления и заострения того гротескного рисунка, который намечен в тексте «Женитьбы». Только при этом условии образ Подколесина может приобрести черты подлинной исторической содержательности и тем самым получить реалистическую характеристику.

Указанные мною проблемы встали перед постановщиками «Женитьбы» в кино (Э. Гариным, Х. Локшиной). Нужно было по возможности освободить «Женитьбу» от «квартального» и преодолеть старую бытовую трактовку комедии (и в частности образа Подколесина). Нужно было добиться, чтобы «Женитьба», сохраняя свою комедийную силу, стала в один ряд с «Ревизором» и «Мертвыми душами». И надо сказать, что попытка эта постановщикам удалась.

Скандал, на котором построена комедия, укрупнен. В комедию введена толпа, которая принимает участие и в драке Яичницы с Жевакиным и в финальном бегстве Подколесина. Тем самым комедия динамизирована и развернута. «Совершенно невероятное событие» принимает размеры грандиозного, почти исторического скандала. Это особенно подчеркнуто молчаливой интермедией, прерывающей шествие женихов к невесте. «Квартальный», которого так боялся Гоголь, показывается на мгновение в виде Николая I, проезжающего в царскосельском поезде. Перед нами — уголок николаевского Петербурга и кусок николаевской эпохи.

Сценарий фильма представляет собой результат очень большой, внимательной и принципиальной работы. В нем нет случайностей и нет беспринципных колебаний: он построен на ощущении художественной логики, диктующей отбор материала и сцепление кадров. В нем нет пустых мест, при которых режиссеру приходится отыгрываться на крупных планах. Принципы сценария совершенно ясны: укрупнение социального смысла, динамизация сюжета, разработка персонажей по линии реалистического гротеска.

«ЖЕНИТЬБА» по Н. В. Гоголю. Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича «Ленфильм». На фото Эраст Гарин в роли Подколесина

«...Больше всего надо опасаться, чтобы не впасть в карикатуру...»

«...Ничего не должно быть преувеличенного и травиального даже в последних ролях...»

«Умный актер, прежде чем охватить мелкие причуды, должен ... рассмотреть, зачем призвана эта роль, рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове».

В этих предуведомлениях Н. В. Гоголь высказывает свои пожелания, как его драматические произведения и читать и играть.

Каждое время и играло Гоголя по-своему. Читали его современными ясными и блестящими глазами Белинского.

К концу своей жизни сам Гоголь вдруг прочитал своего «Ревизора», как символическую муть, поспорив с реалистом Щепкиным.

Читали символисты, наводя на Гоголя мистическую тень.

Читали даже фрейдисты.

Играли гоголевскую «Женитьбу» александринцы с пионером русской реалистической игры Мартыновым.

Играли в Москве Щепкин и Живокини.

Позднее Гайдебуров сделал всерьез Гамлетом Подколесина.

После революции вахтанговцы — по Мережковскому. Играли «фэксы» из «Женитьбы», сделав спектакль по борьбе с классикой.

НАША ПЕРВАЯ РАБОТА В КИНО

Э. ГАРИН и Х. ЛОКШИНА

Прошло более ста лет со времени написания «Женихов», первой редакции будущей «Женитьбы».

За сто лет накопились традиции у актеров, у режиссеров, у гримеров, у портных, у бутафоров, у критиков.

Мы поставили себе задачей, с одной стороны, вернуть себя к ясности, с которой читал и с которой прокламировал Гоголя Белинский, с другой стороны—насытить картину той лирической иронией к прошлому, возвращения которого, как и страха перед этим прошлым, не может быть ни у одного из граждан Союза.

Белинский прежде всего характеризует значение Гоголя в русской литературе как автора, покончившего «с натянутым на ходулях стоящим идеализмом» и с сатирическим дидактизмом.

Традиции же сатирического дидактизма, задержавшиеся в театре гораздо дольше, чем в литературе, и по ныне живы. И актер, изобразив квадратным истуканом с идиотским лицом и лишенным всяческих человеческих черт Яичницу, думает, что он воплотил гоголевскую душу и образ.

Ясность и прозрачность понимания Гоголя Белинским выражена следующими блестящими определениями:

«Гоголь подшучивает над своими героями без злобы, без ненависти; он понимает их ничтожность, но не сердится не нее; он даже как будто любуется ею, как любуется взрослый человек на игры детей, которые для него смешны своею наивностью, но которых он не имеет желания разделить».

Но тем не менее это все-таки юмор. Гоголь не щадит ничтожества, не скрывает и не скрашивает его безобразия, ибо, пленяя изображением этого ничтожества, он возбуждает к нему отвращение. Это юмор спокойный и может быть тем скорее достигающий своей цели, говорит Белинский.

Перед нами теперь задача создания живых биографий действующих лиц комедии, биографий, выхваченных из живой жизни того времени, упертых в быт, среду, биографий реалистических. Но перед этим два слова о времени: Гнедич, режиссер Александринского театра, в эпоху увлечения натурализмом устанавливает точно дату для действия «Женитьбы» — апрель 1825 г., высчитав со слов действующего лица комедии Жевакина.

Нам кажется более справедливым ориентироваться не на Жевакина, а на Гоголя.

Написание «Женихов» (первого варианта «Женитьбы») относится к 1833 г., но там не было города, невеста была помещица, а не купчиха, и женихи были только дворяне, правда, уже разорившиеся. Подколесина и Кочкарева вовсе не было. В 1834 г. Гоголь невесту переводит в другое социальное положение, а действие комедии переводит в Петербург. Появляются разорившиеся дворяне, помещики, уже оторванные от поместья, появляется купец. Социальное значение комедии углубляется. Доработкой автор занимается до 1842 г. Поэтому мы и фиксируем для картины—33—42 годы, т. е. годы, удаленные от трагедии декабрьского восстания и не приближенные к крушению Крымской войны, годы обнищания и разорения дворянства, роста и подъема купечества.

Итак, Агафья—купеческая дочь—невеста. Она несомненно из галлереи женщин гоголевских произведений, она не лишена человеческих черт. Традиция дворянского театра, сохранившаяся до последнего времени, естественно, держала купеческую невесту в круглых дурах. Но Гоголь постарался это сделать просто, без карикатуры. Вечный гвоздь, сидящий в ее голове, — это во что бы то ни стало выйти замуж за дворянина.

Характер она унаследовала от своего батюшки, того самого, который «усахарил», как выражается сваха, ее матушку и у которого рука с ведро величиной. Что характер у нее от батюшки, с несомненностью доказывается сценой с женихами, которая заканчивается: «Пошли вон, дураки»! Это, конечно, батюшкина кровь, ибо скромная девушка, хоть и дура, такого себе не позволит, даже если бы ее научили.

Невеста она богатая, и хозяйка властная. Со своей теткой говорит она грубо, а действует наперекор.

Вот такие задачи стояли перед исполнительницей этой роли Ниной Николаевной Латониной, и, как

нам кажется, роль артисткой сделана искусно.

Подколесин и Кочкарев — разорившиеся дворяне. Первый в городе растерялся, тихо служит и совершенно бесприютно чувствует себя в Петербурге. Второй не служит, в городе ассимилировался, опустился, занимается аферами и всякими темными делами, но тон держит и женить своего друга собирается только из корыстолюбия, из жажды наживы на этом деле.

Первый — русский комический Гамлет, второй —будущий Кречинский, родственник Чичикова.

Первого привыкли видеть толстым, потому что кто-то из актеров перепутал Шпоньку с Подколесиным и Обломова со Шпонькой, второго — душой общества, весельчаком и бессеребренником.

Вышеизложенные биографии, основанные на изучении текста, позволяют нам думать, что:

Первый — хоть 35-летний надворный советник, все же молодой человек своего безвременья, а второй — прогорклый циник и аферист, использующий свою прежнюю дружбу в корыстных целях.

Первого играет Эр. Гарин, второго — Ст. Каюков, которого привыкли видеть в рубашке, а он может прекрасно носить фрак.

Каждый из четырех женихов обновил свою биографию и постарался насытить ее живой живнью.

Анучкин — служит в армии, а не отставной. Цензура николаевского времени не позволила Анучкину быть офицером. Федотовские картины, «encore», еще «encore», рисунки Орловского, изображающие казарменную жизнь,— вот постановочные мотивы для Анучкина.

Его вечный гвоздь в голове, чтобы невеста знала по-французски.

Вот материал, на котором талантливый А. Матов развернул образ Анучкина.

Жевакин — романтик, сохранивший порадки былых дворянских времен, человек, пышно понимающий вопросы чести мундира и т. п., предлагающий своему обидчику решить спор дуэлью и дуэлью на кортиках, но у которого только и мебели, что одна трубка. Нам кажется, что раз живет он «на острову» и когда-то плавал в Сицилию, то трубка эта у него подзорная: в нее он наблюдает за розанчиками.

Роль эту с необычайной мягкостью и юмором играет Гибшман.

Яичница — экзекутор, бюрократ, взяточник и деляга. Слово — экзекутор, теперь потерявшее прежний смысл заведующего хозяйством, звучит, как наверное и прежде, похожим на бюрократ и мерзавец. Яичница представляет в картине обюрократившуюся дворянскую публику, гвоздь которой — обогатиться какими угодно средствами. Это человек грубый, «материальный», как говорит Белинский.

Традицию игры московской свахи, в духе пьес Островского, знавшую блестящих исполнительниц как на московской, так и на петербургской сцене, разрушает О. Томилина. Она ее изображает как петербургскую сводницу; недаром патриархально настроенная тетка Арина относится к ней с таким недоброжелательством. Рисунок Бонлевского, изображающий ее московской, хлебосольной, островской, патриархально-купеческой свахой, послужил нам отправной точкой, зачеркнув которую мы пустились на поиски образа, более характерного для Петербурга и лишенного некоторой

«ЖЕНИТЬБА»

По Н. В. Гоголю. Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича. «Ленфильм»

тривиальности, свойственной персонажам пьес Островского.

Тетку невесты — Арину — омолодили. Это вовсе не развалина, абстрактно примеривающая женихов, — она сама непрочь блеснуть глазом на хорошего торговца Старикова, которого она прочит женихом.

Стариков у нас одет в европейское платье; он представитель силы, выходящей на сцену на смену дворянству.

Артисты В. Р. Стрешнева и Чекаевский играют этих представителей купеческого Петербурга.

Вот вкратце об основных действующих лицах комедии, происходящей в Петербурге.

Петербург. Мы сразу отказались от показа официального Петербурга и сосредоточили свое внимание на розысках остатков провинциализма.

Действие явно происходит на окраине. Надо сказать правду, мы положили много труда, чтобы найти в социалистическом Ленинграде улицу, где жила Агафья, и лишь при помощи Охтенской пожарной части, которая для нас сделала огромную, непросыхаемую лужу перед домом, достройкой характерных для 30-х годов прошлого столетия зданий и заборов — задачу эту решили.

Комната под крышей какого-то здания петровского времени с видом на Финский залив у Жевакина.

Казарменная сухость и пустынность столичных улиц.

Оживленность вокруг торговых рядов и, наконец, проезд царского поезда, задерживающий в пути женихов, — все эти сцены интермедийного характера, расширившие действие комедии, предназначенной для сцены, создали атмосферу старого, казарменного, николаевского Петербурга. Решение гоголевского интерьера — вещь очень сложная и, как нам кажется, мастерски решенная художником Карташевым.

Обострение социальных характеристик действующих лиц потребовало дополнения ряда сцен. Но мы категорически отказались от досочинений ва Гоголя, присочинений и добавлений к комедии из других произведений. Поэтому мы воспользовались первой редакцией, под названием «Женихи», и взяли оттуда сцену дуэли Жевакина и Яичницы, а сценическую ситуацию (явление X) передали Старикову (вместо Пантелеева). Это действующее лицо вычеркнуто Гоголем в позднейших редакциях.

Затем сцена спора Арины со свахой о купцах и дворянах в сценарии конкретизирована в действительный спор между купцом Стари-

«ЖЕНИТЬБА» по Н. В. Гоголю. Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича. «Ленфильм». На фото Жевакин (арт. К. Гибшман), Анучкин (А. Матов) и Дуняша (арт. З. Федорова).

ковым и дворянами Яичницей, Анучкиным и Жевакиным, которые объединились после драки между собой.

Конкретизирована сцена Кочкарева (явление XVII, ред. Тихонравова), которая превратилась в сцену у лужи, где Кочкарев свой гнев в адрес Подколесина направляет непосредственно ему.

Конкретизирована сцена рассказа Кочкарева (явление XI) о свадебном обеде. Введены новые действующие лица: придворный официант, виноторговец и мальчик, несущий вино.

Музыка в картине скомпанована из произведений М. Глинки, А. Гурилева и А. Ланнера. Обрабатывал и оркестровал А. Паппе. Ее возникновение в сценах строго мотивировано реалистическими предлогами.

Перед началом работы художественный отдел фабрики организовал в стенах фабрики обсуждение сценария выездной сессией отдела новой русской литературы Пушкинского дома. Под председательством Пиксанова обсуждение это состоялось и, с одной стороны, обогатило нас новыми подробностями, тонкими сравнениями, а с другой — утвердило нас в правильности избранного нами пути по экранизации классического произведения.

Начался репетиционный период. Мастерская Юткевича со дня своего основания отстаивает первостепенное значение актера в кинематографе. На нашу долю выпала честь планомернее других провести репетиционный период. Обычно кинематограф пользовался театральными отходами: актер в театре успешно сыграл роль, его приглашают в кинематограф ее повторить. Очень немногочисленны те энтузиасты киноискусства, которые отстаивали свою артистическую независимость.

За полтора месяца двухсменной работы (рано утром до 12 и с 5 до 7—8, ибо середину дня артисты были заняты в театре) артисты обрели полную свободу в ролях, определенность в сценах.

В кино до сих пор странное отношение к репетициям. Есть режиссеры, которые утверждают, что репетиции лишают актеров свежести, непосредственности. Я встретил видного режиссера, который совершенно серьезно рассуждал так: «Репетировал сцену, снял — и получилось плохо, а другую сцену не репетировал — и вышло великолепно».

Существуют в кино теории о том, что можно репетировать образ, а не сцены, как будто образ можно сделать в отрыве от ситуации, от вещей и т. п.

Существует другая теория, что в кино следует репетировать только ракурс, только то движение, которое требуется в кадре.

Наши репетиции ставили задачей не только конкретное установление сюжета игры, ритма сцены, отделку мелких игровых деталей, но преследовали цель нахождения общего последовательного ритма всей комедии, уточнения композиции кадра и их смену.

В начале июня состоялся своеобразный спектакль — показ заготовок для фильма руководству фабрики и узкому кругу общественности. Спектакль продолжался 58 минут (в нем не учитывалось время проходов по городу) и вмещал 43 сцены, которые в свою очередь в картине должны разверстаться на кадры.

Картина закончена. Не нам судить о ее достоинствах, но ежели поставленные нами задачи нашли достойное воплощение и встретят участливый взгляд зрителя, мы будем считать себя удовлетворенными и ободренными на следующую работу.

ПОИСКИ ОБРАЗА

С. КАЮКОВ

«ЖЕНИТЬБА» по Н. В. Гоголю. Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича. «Ленфильм». На фото арт. С. Каюков в роли Кочкарева

Год назад мои друзья режиссеры Эраст Гарин и Х. Локшина, приступая к работе над «Женитьбой», предложили мне роль Кочкарева. Я и обрадовался и смутился. Да и было от чего смутиться: 18 театральных лет считался Ст. Каюков «рубашечником» — характерно - бытовым актером и вдруг... Гоголь, Кочкарев, барин.

Началась упорная работа над перековкой «рубашечника» во «фрачника», над осуществлением «рубашечником» образа Кочкарева, по-новому задуманного постановщиками.

Традиционный Кочкарев — водевильный весельчак, поныне живущий на академической сцене и являющий собой образец актерских представлений о Кочкареве, не имел ничего общего ни с замыслом Э. Гарина и Х. Локшиной, ни с Гоголем по-моему. Новый Кочкарев — прообраз Кречинского, разорившийся дворянин, по профессии «свободный аферист». Женитьба Подколесина для него — всего лишь очередная (хлеба ради насущного) афера. Кочкарев — шулер. Недаром ходит он у меня по картине с подбитым глазом.

Постановщики картины вели со мной кропотливую работу, выкорчевывая мою «пейзанистость», медленно и упорно выращивая нужный образ.

В помощь себе и Кочкареву в репетиционной работе меня заставили в жизни освоить ряд «барских» привычек. Например, я ходил с покрытыми яркокрасным лаком ногтями, с кольцами на пальцах, в светлых лайковых перчатках, с тростью. Постановочная группа следила за моими нерепетиционными жестами и интонациями.

В жизни мне это мешало, смущало, я стыдился и прятал руки, влезая в трамвай и автобус... но Кочкареву шло на пользу. Роль была проработана во всех мизансценах, со всеми деталями.

Готовые репетиционные заготовки «Женитьбы» показали общественности. Зрители, просмотрев, расстроили меня, поставив под сомнение результат моей работы... но первые же снятые кадры показали правоту постановщиков, уверенных в правильности замысла и требовавших точного выполнения отрепетированного.

В результате в картине образ Кочкарева получился по-моему полноценным; удачу в создании его я отношу в значительной мере постановщикам картины. Образ Кочкарева в картине «Женитьба» Эраста Гарина и Х. Локшиной нов, ничего общего с традиционным, театральным Кочкаревым не имеет.

Я снимался четыре года до «Женитьбы». Снимался по-старинке: репетируя только перед самой съемкой, ничего заранее не проверив.

И, попав в мастерскую С. Юткевича, я к своей радости убедился в иных больших возможностях работы актера в кинематографии. Приступая сейчас с большим желанием и с большой охотой к работе в картине «Садовник» у самого С. Юткевича, я надеюсь продлить и дальше свое содружество с Э. Гариным и Х. Локшиной.

Я не знаю, что заставят меня делать для новой роли мои друзья, но уверен, что под их руководством я с успехом смогу осуществить поручаемый мне ими образ Санхо-Пансо в будущем «Дон-Кихоте» замечательнейшего Сервантеса.

НАКОПЛЕНИЕ ОПЫТА

Н. ЛАТОНИНА

«Женитьба» — моя вторая работа в кино, и говорить о творческом опыте, конечно, преждевременно. Я могу только говорить о своей учебе в кинематографии, о том, как новые задачи, выдвигаемые новой ролью, дают накопление знаний, умение работать перед аппаратом.

Свою первую роль — Любиньки в «Иудушке Головлеве» — я исполнила, не имея понятия, что и как надо делать в кино. Режиссер А. В. Ивановский вел меня через весь фильм, и я только старалась послушно следовать за ним. Основой работы режиссера со мною был показ. Это дало мне возможность ликвидировать свою «кинонеграмотность», освоить азбуку актерской работы в кино. Сама по себе роль была легкой, легкой в том смысле, что мне надо было делать в основном то же, что я делала в театре, — петь, танцовать и т. п. Это немного облегчило мне работу. С другой ролью для первого раза я пожалуй не справилась бы: тут даже опытный А. В. Ивановский не смог бы меня спасти. Большим недостатком моей работы в «Иудушке Головлеве» были излишне усиленное мимирование и несколько подчеркнутая жестикуляция. Я поняла это, когда увидела себя на экране. Недостаток этот был следствием привычки работать на сцене. Мне немало приходилось с ним бороться, но я еще не уверена, что преодолела его в «Женитьбе».

Роль Агафьи в «Женитьбе» была совсем другой. Я впервые столкнулась вплотную с бытовым материалом, и здесь мои сценические навыки не только не помогали, а, наоборот, их приходилось преодолевать. Надо сказать, что работа в кино очень много дает мне для театральной работы. Работа в фильме научила меня вдумчивому подходу к выступлениям на сцене.

Участие в «Женитьбе» познакомило меня с работой мастерской С. И. Юткевича. Приходится сожалеть, что я вступила с опозданием в репетиционный период и из-за занятости в театре не смогла ближе войти в работу коллектива в мастерской. В репетиционный период создается образ, роль разрабатывается детально и четко. Для актера это служит большим облегчением и дает хороший результат во время съемок. На съемку я приходила совершенно подготовленной, со знанием, что, как и для чего делать. Даже если в процессе съемки происходили перемены, они легко осуществлялись: переходить было просто.

В течение репетиционного периода мы, так сказать, разыграли весь фильм и дали два итоговых показа, явившихся генеральной репетицией. Показы и обсуждения сделали все ясным, устранили сомнения.

Режиссеры Э. П. Гарин и Х. А. Локшина — хорошие руководители и товарищи в работе. В ознакомлении с эпохой, литературными материалами я всегда находила поддержку и помощь у них. Меня вводили в требуемое настроение, задания были проработаны и разъяснены режиссерским толкованием. Образ Агафьи Тихоновны, своенравной, унаследовавшей от своего папаши «купеческие» черты, получал убедительное выражение. Сцена гадания, с которой начинается мое участие в фильме, была одной из наиболее сложных. В этом эпизоде раскрываются характер и вся сущность Агафьи Тихоновны. В отличие от традиционной театральной трактовки Агафья — не «дура», а девушка себе на уме. Она активна, все, в конечном счете, идет от нее, в то время как в театре все ею вертят.

Я не знаю, хорошо ли я сыграла свою роль. Об этом лучше меня вынесут решение зрители и критики. Я знаю только, что для меня «Женитьба» была хорошей учебой.

«ЖЕНИТЬБА» По Н. В. Гоголю. Режиссеры Э. Гарин и Х. Локшина. Оператор А. Погорелый. Мастерская С. Юткевича. «Ленфильм». На фото Н. Латонина в роли невесты

ЗА ЧИСТОТУ МЕТОДА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Некоторые работники советской кинематографии пытаются представить критику газеты «Правда» в редакционных статьях «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» как не имеющую якобы никакого отношения к искусству кино. Эти люди в своей узкой ограниченности и замкнутости «специфически» кинематографическими делами не умеют и не хотят извлекать уроки из положительной и отрицательной практики не только советского кино, но и других областей искусства. Между тем пора понять и отчетливо уяснить себе, что метод социалистического реализма — это не абстрактная искусствоведческая категория, а живое, конкретное, активно действующее искусство, выражающее высокие идеи социализма в простых, ясных, понятных и отчетливых формах. Пора понять, что метод социалистического реализма не может быть прикрытием для заумных вывертов, эстетски извращенных «экспериментов», трюковщины, подменяющей собою полноту содержания и высокую идейность искусства. Пора понять, что советский зритель уже настолько идейно вырос, что его не обманешь формалистским трюком и пустячком. Нельзя всю идейную бесполезность и растерянность перед большими и сложными задачами, выдвигаемыми советским зрителем, прикрывать мнимо-«революционной» музыкой, какофонией звуков, неврастенической разнузданностью, разрушающей якобы старое, «отжившее» классическое искусство.

Музыка Шостаковича в «Леди Макбет Мценского уезда» и в балете «Светлый ручей»—это не частный случай театральной жизни, а определенная линия развития искусства, сознательно противопоставляющая себя реализму и реалистическому искусству.

Нечто подобное мы имели в кинематографии в 1935 году с картиной «Пастух и царь» (производство Межрабпомфильм). Документальные материалы, смонтированные в известной последовательности развивающихся событий, были иллюстрированы местами пошлой, а местами какофонической музыкой. Журнал «Советское кино» своевременно обратил внимание творческой общественности как на безвкусную, бездарную и пошлую музыку, так и на фальсификацию документального материала.

Представители документализма, как и ряд других творческих работников, чьи кадры под видом «документального» материала были использованы в этой картине, молчаливо прошли мимо этого возмутительного факта. Уже неоднократно отмечалось в печати как образец формалистского выверта и безвкусицы так называемая «водопроводная симфония» в картине «Частная жизнь Петра Виноградова». Своеобразные потуги «художественно» выразить в музыке «жизнь» работницы-шахтерки с солдатом мы имели в картине «Любовь и ненависть». Такие факты мы наблюдали тогда, когда в советской кинематографии в таких фильмах, как «Чапаев», «Юность Максима», «Летчики», «Последний маскарад», отчетливо выявились основные тенденции метода социалистического реализма.

Но мы имеем своеобразные «перлы» в кино и сейчас. В тот момент, когда такие фильмы, как «Аэроград», «Подруги», «Семеро смелых», «Мы из Кронштадта», по-новому развивают основные черты социалистического реализма, выдвинутые в фильмах 1934 года, мы имеем тенденцию в кино дать «эпические» полотна «широких» исторических обобщений. Мы не отрицаем важности эпического жанра в кино. Однако у нас часто нечеткость, а порою путаница исторической концепции прикрывается лозунгом «монументализма», показа «массового», «народного» движения. Имеется тенденция подменить плохой символикой подлинно художественное обобщение типических черт народных героев, подменить символом яркий, живой, правдивый и характерный образ. При этом в таких фильмах отсутствуют сюжетность, художественно-правдивая последовательность в развитии действия, историческая логичность. Талантливый художник Кавалеридзе вместо того, чтобы использовать урок из неудачных эпизодов своего фильма «Коливщина» и развить положительные зерна этого фильма в своей последующей работе, не взирая на указания и советы руководства, упорно пошел по пути отстаивания своих ошибочных и формалистских позиций. Вместо живых и конкретных людей он начал выдвигать «образы-символы», образы «трубачей» прошлого времени. Вместо реального и художественно-правдивого обобщения исторических событий он потонул в натуралистических подробностях быта и в смаковании таких «явлений» в старой жизни русской буржуазии, которые нашего зрителя сегодня уже не могут интересовать. Вместо исторического фильма, верно раскрывающего социальные сдвиги и процессы в среде крепостных крестьян феодально-помещичьего строя и нарождающейся русской буржуазии, вместо исторически-верного показа борьбы грузинской бедноты с русским царизмом и своей дворянской феодальной кликой получился надуманный, драматургически рыхлый, сугубо формалистический фильм, являющийся как бы показателем того, каким не должен быть исторический реалистический фильм. Характерно, что именно в таких беспомощных фильмах мы слышали псевдо-народную, стилизованную или какофоническую музыку.

Музыка в кино большей частью используется иллюстративно. Музыкальный фильм, где музыка является не только компонентом, подчиненным зрительному образу, но и несет ведущую, смысловую роль, к сожалению, пока редкий гость на наших экранах. В прошлом году такими музыкальными фильмами явились «Гармонь» и «Веселые ребята», в этом году предстоит выпуск музыкального фильма «Цирк». Очень показательно, что автор фильма «Гармонь» в этом году дал идейно ошибочный, неестественный, надуманный во всех своих основных положениях фильм «Месяц май», а режиссер Уринов в своей неудачной попытке «подражать» «Веселым ребятам» дал художественно беспомощную, претендующую на остроумие, а по существу плоскую и безвкусную картину «Интриган».

В тот период, когда партия и правительство предъявляют высокие требования к музыке, видят в музыке сильнейшее средство поднятия культуры масс и воспитания вкуса, когда музыка и песня используются как сильнейшее мобилизующее средство, средство выражения мощи, силы, радости и бодрости сплоченного коллектива трудового народа социалистической страны, пошляки от «искусства» пытаются пробавляться «дешевкой», извращая художественные запросы масс. Механически понимаются указания о показе национального танца, о записи национальной музыки. Вместо глубокого осмысливания этих указаний, вместо необходимого вывода о перестройке всей драматургии в сторону большей массовости, подлинной народности, высокой идейности при величайшей ясности и простоте формы — любители дешевки начали механически вводить, нужно это или не нужно, песню и танцы.

Вместо творческой работы по записи народных песен при высоком их художественном оформлении «Украинфильм», например, в специальном фильме бездарно застилизовал

украинские народные песни. Это большое и важное дело нужно поставить как подлинно творческую, почетную и высоко ответственную работу. От кинематографии требуется не «сборная селянка», не граммофонная запись (такую запись прекрасно проводит трест Грамзапись), а своеобразно-кинематографическая, высоко-художественная экранизация народной музыки и песни. Формалистским вывертам, халтуре, пошлости, обывательской дешевке тут нет места. Кинематография уже имеет большую когорту композиторов, связавших свое имя с художественной жизнью киноискусства. Нужно только вдумчивое и верное руководство этими силами, чтобы быстро получить хорошие результаты.

◆

В прошлом номере нашего журнала мы напечатали переработанный для нашего журнала в статью доклад академика Г. Кржижановского «За чистоту реалистического искусства». В этой статье четко намечены истоки реализма, пути борьбы за социалистический реализм. Партия и правительство нашей великой советской страны, празднуя столетний юбилей со дня рождения Н. А. Добролюбова, воздвигая памятники Н. Г. Чернышевскому и Н. А. Добролюбову, указывают на глубину истоков реализма, утверждаемого Марксом — Энгельсом — Лениным и Сталиным в искусстве.

Из творческой и критической деятельности таких русских просветителей, как Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, В. Г. Белинский, на основе научно-разработанного метода Маркса—Энгельса—Ленина и Сталина нужно делать реальные практические и теоретические выводы в своей творческой работе.

В этой работе формализм не допустим. Здесь необходима беззаветная преданность идеям социализма, здесь необходима решительная борьба не на словах, а на деле, за чистоту метода социалистического реализма во всех областях нашего искусства.

◆

В то время когда журнал «Искусство кино» был уже сверстан, редакция журнала провела в Доме кино широкое обсуждение статей, помещенных в газете «Правда» за последнее время. В дискуссии выступало свыше тридцати ораторов. Итоги дискуссии редакция подведет в следующем номере. Однако уже сейчас можно сказать, что дискуссия, несмотря на недостаточно высокий теоретический уровень отдельных выступлений, сыграла положительную роль в борьбе с извращениями метода социалистического реализма, в борьбе за правдивость и чистоту метода социалистического реализма, против попыток извратить этот метод, фальсифицировать его трюкачеством, формалистским штукарством, натуралистическим копированием отдельных сторон действительности. Дискуссия явилась только началом той самокритики, без которой дальнейший рост советской кинематографии на нынешнем этапе—невозможен.

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ» **Режиссер С. Герасимов. Оператор Е. Величко. «Ленфильм». На фото арт. Т. Макарова в роли врача Жени Охрименко и арт. И. Новосельцев в роли летчика Богуна**

„ЧАПАЕВ“ В ТЕАТРЕ

И. БЕРЕЗАРК

«ЧАПАЕВ» Постановка в театре ЛОСПС

Уже при жизни Чапаева его имя было овеяно легендой. И до наших дней Чапаев живет на Урале и в Поволжье в многочисленных сказаниях, легендах, сказках. Этот Чапаев революционного народного эпоса не меньше, чем Чапаев исторический, показанный и в романе Фурманова, оказал влияние на замечательную картину братьев Васильевых. Когда читаешь сценарий этой картины, видишь, что авторы старались передать черты живого, реального Чапаева. Но в кадрах картины перед нами вырастает другой Чапаев — герой народной легенды. Нам кажется, что это умелое сочетание подлинного реализма с глубоким романтизмом, идущим от истоков народного творчества, определило успех знаменитой картины. Здесь был найден подлинный синтез реализма и высоко-революционной романтики...

Чапаев живет почти во всех отраслях нашего искусства. Мы знаем ряд проектов монументальных памятников Чапаеву. Ряд выдающихся художников писал картины о Чапаеве; готовится опера на тему о Чапаеве; наконец пьесы о Чапаеве не раз ставились на советской сцене.

И сейчас, после огромного успеха картины братьев Васильевых, после того как образы кинематографического «Чапаева» стали подлинно народными, мы можем говорить о влиянии этой кинематографической работы на художников всех родов оружия. Всякий художник, который теперь возьмется за «чапаевскую» тему, не избежит этого огромного обаяния картины братьев Васильевых. Такое взаимодействие искусств — вполне законно. Надо только стремиться, чтобы это влияние было бы по возможности серьезным и продуманным, чтобы кинематографические образы не просто переводились на язык другого искусства, чтобы они по-настоящему оплодотворяли художников смежных областей искусства.

На примере двух постановок «Чапаева» в молодых ленинградских театрах мы постараемся показать, насколько плодотворным может быть серьезное и продуманное влияние кинематографии на театр и вместе с тем насколько вредным может оказаться поверхностное подражание.

Вопрос о взаимном влиянии этих двух смежных областей искусств по-настоящему не изучен. Если на заре своего существования кинематография постоянно испытывала влияние театра, то теперь уже, пожалуй, можно говорить и об обратном влиянии. Целый ряд таких крупных театральных художников, как Мейерхольд, Охлопков и многие другие, находится под прямым влиянием кинематографического искусства. Это влияние заметно и в монтажной обработке драматического текста, и в построении мизансцен (которые нередко строятся по принципу кинематографического кадра), и в целом ряде деталей новой театральной техники, и в самом методе новой актерской работы. В целом это влияние оказалось исключительно благотворным для театра; однако никогда не должно забываться различие природы обоих искусств. Кино может только тогда питать или обогащать смежное искусство, когда его принципы будут серьезно творчески проработаны в соответствии со специальными законами этих искусств. Все это невольно приходит на ум, когда смотришь недавнюю постановку «Чапаева» в молодом, несомненно талантливом ленинградском театре под руководством Л. Вивьена. Этот театр, обладающий крепким актерским ансамблем, ставит себе на этот раз непосильную и вряд ли целесообразную задачу: он стремится перевести все образы кинематографического «Чапаева» на язык театрального искусства. Режиссер Л. Вивьен берет все наиболее замечательные сцены кинокартины и пытается их разрешить на своей сценической площадке. Композиция работников театра Екатерининского и Петровых, попросту говоря, инсценирует сценарий братьев Васильевых. Они пытаются передать его языком театрального диалога и театральных ремарок. Но целый ряд замечательных кадров и даже целых сцен кинематографического Чапаева никак не укладывается в стенах сценической коробки: он рассчитан на кинематографическое раскрытие сюжета, на кинематографическое движение образов. Ряд сцен просто технически неразрешим в театре. Например, разговор Чапаева с Петькой о командовании армией в мировом масштабе или беседа с Фурмановым об Александре Македонском или о Третьем интернационале звучат в кино именно потому, что рядом с «затрапезным» Чапаевым, находящимся почти в домашней обстановке, режиссеры показали Чапаева в действии, Чапаева полководца и героя. Кадры, показывающие Чапаева на лежанке, сменяются другими кадрами, рисующими Чапаева в боевой обстановке. Чапаев, который летит на коне впереди рядов своих войск, сразу вырастает в фигуру романтическую и героическую. В театре же сцены, показывающие Чапаева в быту, вырваны из композиции кинокартины; они звучат сниженно, комедийно, а то и водевильно. Им не противопоставлен подлинный героизм, и оттого Чапаев невольно оказывается сниженным. Даже в расположении мизансцен мы видим непосредственное влияние кинокартины. Целый ряд мизансцен оказывается прямым подражением кадров братьев Васильевых. Но театр не может достаточно четко пользоваться различными «планами», и оттого острота в компановке сценических персонажей здесь невольно блекнет, мизансцены оказываются серыми и скучными.

То же непосредственное подражание кинокартине мы видим и в создании основных образов. Тот образ Чапаева, который создан кино, несомненно рассчитан на творческую индивидуальность Бабочкина, в основном героического пафосного актера. На сцене Чапаева играет артист Екатерининский, несомненно талантливый молодой актер, обладающий, к сожалению, чертами надломленности и неврастении. Когда в своем гриме, жестах, движениях он пытается подражать Чапаеву — Бабочкину, получается образ, не до конца выдержанный и даже, пожалуй, карикатурный. То же, пожалуй, в меньшей степени, относится и к Фурманову в изображении

артиста Назарова. Этот молодой актер строит образ опять-таки исходя не из своих творческих возможностей, а в подражание кинематографическому образу Фурманова, созданного актером Блиновым. Пожалуй, наиболее значительной фигурой спектакля является полковник Бороздин в исполнении артиста Таскина. Таскин играет с в о й образ престарелого вояки, дипломата белого стана, образ, в корне отличный от образа, созданного Певцовым.

Кинокартина дословно переведена на язык сценического искусства и отразилась на сцене как в кривом зеркале.

Другой ленинградский молодой театр, театр ЛОСПС тоже подошел к чапаевской теме под влиянием успехов кинематографического «Чапаева». Однако все образы «Чапаева» были здесь глубоко продуманы. Создатель спектакля режиссер А. Винер ставил «Чапаева» еще в 1928 г. в театре МОСПС (в Москве). Это был спектакль в плане популярной в те годы на сцене батальной мелодрамы. Образы кино-«Чапаева» произвели большое впечатление на этого режиссера, однако он не стремился их перевести на язык театрального искусства. Кинематографический «Чапаев» оказал здесь влияние на «Чапаева» театрального не в плане непосредственного подражания, а в смысле самих принципов и методов работы. Кинематографические образы заставили здесь театрального режиссера более глубоко и серьезно подойти к образу Чапаева. Режиссер А. Винер не собирался подражать братьям Васильевым ни в смысле развития сюжетной линии, ни в смысле построения отдельных сцен. Он построил спектакль приподнятый, романтический, спектакль высокого пафоса, спектакль, овеянный стихией героической революционной легенды.

Вместе с тем основные образы спектакля под влиянием кинокартины приобрели реалистические черты и в то же время сохранили подлинный героизм. Это сочетание романтической стихии и реализма в театральном спектакле как-то перекликается с принципами создания знаменитой кинокартины. Но спектакль подчинен своим законам, законам театра.

В этом плане особенно интересно сравнение очень удачного театрального образа, созданного артистом Павликовым, со знаменитым Чапаевым Бабочкина. Чапаев на сцене — меньше кинематографического Чапаева по социальному охвату этого образа, но он, пожалуй, несколько богаче тонкими психологическими деталями. Павликов не имел возможности в условиях сцены так сильно показать романтический подъем Чапаева. Он больше внимания обратил на психологические характеристики, на те детали и нюансы психологической игры, которые в кино не всегда передаваемы и которые могут ярко и сильно звучать в театре. Созданный им образ проще образа Чапаева у Бабочкина. Здесь, пожалуй, больше замечен уход от Чапаева народных легенд и приближение к тому Чапаеву, который показан в романе Фурманова. Фигура Фурманова, которого играет актер Горбунов, тоже глубоко своеобразна. Подчеркнута интимно-лирическая струя в образе Фурманова.

Сравнение обоих спектаклей чрезвычайно показательно. Оно свидетельствует о том, насколько плодотворно может быть влияние смежного искусства в тех случаях, когда это влияние продумано глубоко и обосновано, и вместе с тем насколько гибельным может оказаться это влияние, когда образы одного искусства без всякой критики, дословно, переводятся на язык другого искусства.

До самого последнего времени кино усиленно черпало из богатого арсенала смежных искусств: из литературы—в области создания сценария, из театра — в области принципа актерской игры, даже из изобразительных искусств — в области построения кинематографических кадров. Теперь мы видим и обратный процесс: кино начинает обогащать соседнее искусство. Постановки «Чапаева» в ленинградских театрах ярко свидетельствуют об этом.

«ЧАПАЕВ» **Постановка в театре ЛОСПС**

ТВОРЧЕСТВО КИНОАКТЕРА

Г. ЗЕЛЬДОВИЧ

Замечательной особенностью нашего советского искусства является факт полного совпадения источника максимального здорового наслаждения нашего зрителя с источником наибольшего идейно-политического воспитательного воздействия. Фильм «Чапаев», образы этого фильма, являющегося пока еще непревзойденным образцом социалистического реалистического киноискусства, прекрасно воспитывают зрителя на лучших боевых традициях истории гражданской войны. Вместе с тем «Чапаев» явился и наиболее любимой, наиболее популярной массовой картиной.

Но могут ли появиться замечательные образы, созданные искусной игрой актера, без того чтобы в основе образа лежала добротная сюжетная конструкция сценария? «Если характер, созданный поэтом (читай драматургом — *Г. З.*),— говорил Белинский,— невереи, не конкретен, то как бы ни была превосходна игра актера, она есть искусничанье, а не искусство, штукарство, а не творчество, исступление, а не вдохновение. Если актер скажет с увлекающим чувством какую-нибудь надутую фразу из плохой пьесы, то это опять-таки будет фиглярство, фокусничество, а не чувство, не одушевление, потому что чувство всегда связано с мыслью, всегда разумно, одушевляться же можно только истиной, больше ничем» (из статьи Белинского «Гамлет» — драма Шекспира с Мочаловым в роли Гамлета).

Это положение целиком приемлемо и в применении к кинематографии. Мы не знаем ни одного полноценного актерского образа, созданного не на базе сюжетного сценария.

Первым, непременнейшим успехом полноценной актерской игры в кино является наличие сюжетной кинодраматургии. Это подтверждают и сами актеры.

Бабочкин в своей статье в сборнике «Лицо советского киноактера» пишет: «Успех дела решил все же сценарий»... «В роли есть главное и единственное, что может и должен играть актер, — есть точное «сквозное действие». «И мне кажется, что ведущая роль драматургии в отношении кинематографа столь же важна и значительна, как и на театре» (стр. 49—50).

При всей безусловности данного положения, т. е. того положения, что без хорошего сценария нет хорошего образа, нам приходится еще бороться за его утверждение. В частности, мы до сих пор имеем удивительную практику приглашения высококвалифицированных актеров для участия в постановке плохих лент, причем некоторые руководители фабрик и студий и некоторые режиссеры таким путем надеются спасти, «вытянуть» плохой сценарий. Я не хочу кривить душой и приводить второстепенные примеры, а укажу на свое изумление, когда я увидел народного артиста Гардина в роли директора авиоинститута в плохой картине «Интриган». Увы! и Гардин с его большим талантом перевоплощения не помог: роль осталась бледной, пустой, как пустым оказался и весь фильм.

Говорить о работе актера и не говорить о драматургии, о сценарии, не говорить об огромном влиянии сюжета и диалога, предопределяющих возможные грани успеха актера, — значит совершать большую ошибку. Даже в театре, где множественность исполнителей каждой роли вносит совершенно иной оттенок в характеристику действующего лица, даже в театре многочисленны случаи, когда драматург пишет тот или иной персонаж в расчете на определенного актера наиболее близкого ему театра. Но там, в театре — иное дело. У нас же, в кино, содружество драматурга и актера может очень много нам дать.

Но это — только часть вопроса.

В целом же вопрос о взаимоотношении сценария и актера заключается в том, что при всех других хороших условиях наш актер лишь тогда сможет полностью развернуть свое дарование, когда из нашей практики будет изгнана «серятинка», будет изгнан ремесленнический, серенький, «средненький» сценарий и восторжествует высококачественная кинодраматургия. Напомнить об этом не мешает хотя бы потому, что этот вопрос у нас или игнорируется вовсе, или ставится очень общо. Пудовкин в своей книге «Актер в фильме» пишет, что «только в том случае, если пьеса и роль говорят в какой-то степени то, что хотел бы сам художник с глубочайшей искренностью и страстностью сказать, только в этом случае можно быть уверенным в том, что работа этого художника (читай актера — *Г. З.*) будет настоящей творческой работой в искусстве» (стр. 84).

Это верно и... общо! Надо сказать конкретнее, и кому бы как не Пудовкину это следовало бы сделать. Ведь дело в том, что только сюжетное кино является актерским кино. О каком соответствии или несоответствии роли актеру можно говорить, когда в сценариях нет сюжетной последовательности, нет закономерности развития действия, нет глубоких реалистических характеров?

Ведь можно много критиковать (и следует это делать) игру, скажем, Гардина в «Крестьянах», но ведь никто не критиковал игры актеров «Прометея», «Девертира», «Восстания рыбаков», «Конвейера смерти», «Окраины» по той простой причине, что там актерам нечего было играть, что там не было ни сюжетной последовательности, ни цельных сильных характеров.

Нам могут возразить: но к чему, дескать, эта констатация, каково ее практическое значение?

Практическое значение вышесказанного — велико. У нас есть отдельные товарищи, которые говорят: «Сперва сценарий запустили, а потом спохватились». Это, во-первых. И во-вторых, они же или родственные им товарищи говорят актерам: «Вот, мол, в кино очередная кампания — актерская». И, слушая эти разговоры, иной актер, плохо знающий внутренние дела кино, думает: «То не было актеров, то вдруг поднялся крик об актере. В самом деле, несолидно. Нет, не пойду в кино».

Пусть знает каждый, что только сюжетное кино создаст кадры киноактеров. И если мы до сих пор не имеем достаточных актерских кадров, то в этом, конечно, виноваты многие наши неурядицы, но основная вина лежит на тех, кто своим сопротивлением созданию сюжетного кино тормозил это дело.

Руководство советской кинематографии с большой настойчивостью внедряет сюжет в кино. Мог ли быть поставлен в теперешнем объеме вопрос о создании своих актерских кадров несколько лет назад, когда хороший сценарист был почти редкостью, когда еще широко расхаживали в кинематографе резвые сторонники бессюжетных эпопей? Если бы мы тогда пригласили на работу в кино большой актерский состав, то как сиротливо чувствовали бы себя эти привыкшие к творческому содружеству актеры среди монтажной окрошки документальных кадров.

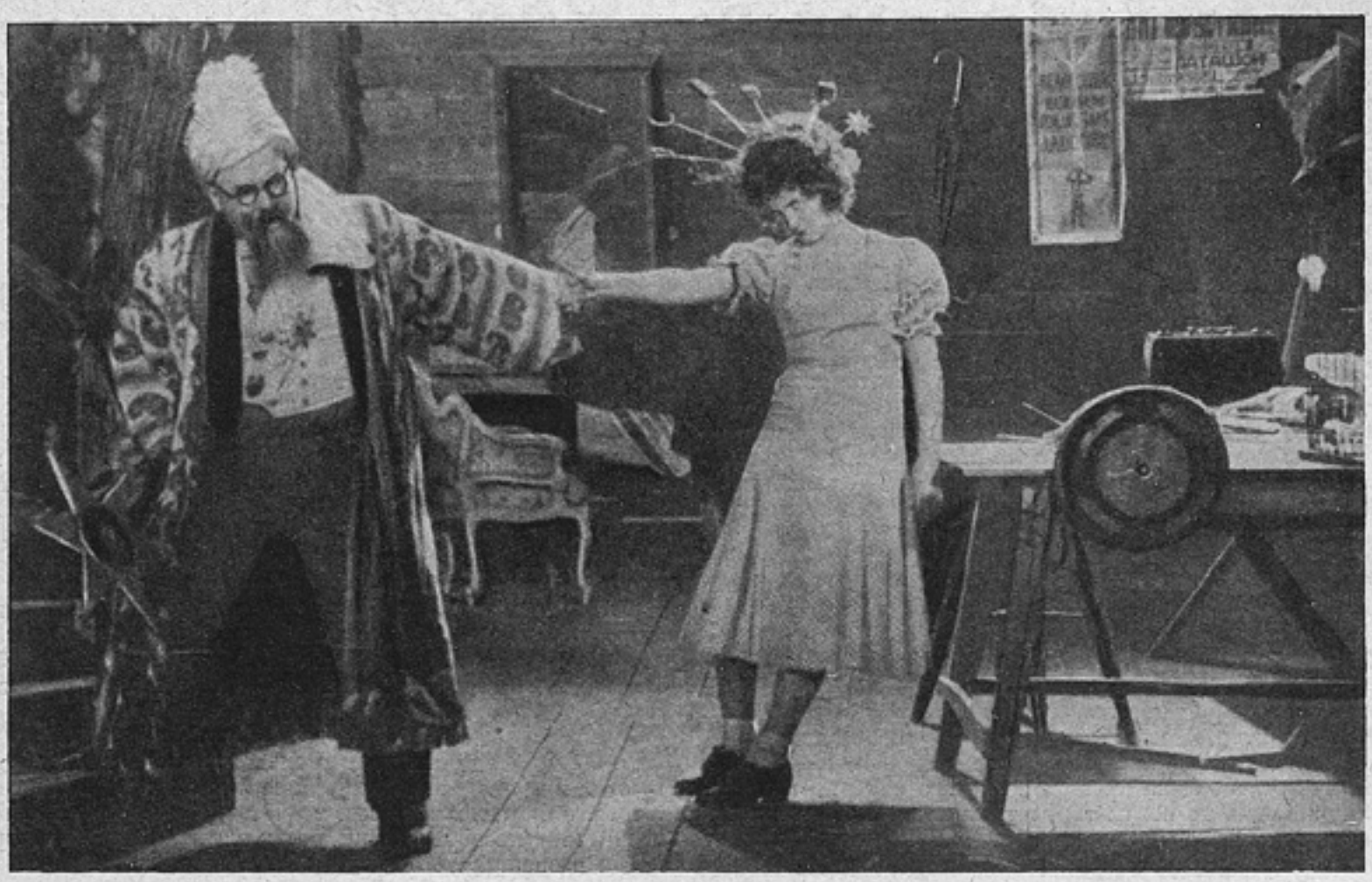
Теперь, когда враги сюжета уже немногочисленны, когда полным ходом идет создание сюжетной кинодраматургии, руководство советской кинематографии выдвинуло во всей широте вопрос об актерах.

И теперь этот вопрос может быть решен и будет решен.

◆

Существует тысячелетнее искусство театральной игры, и существует сорок лет игры перед объективом съемочного аппарата.

Можно ли сравнивать полную непосредственного обаяния игру перед затаившим дыхание зрительным залом театра с игрой перед холодно поблескивающим глазком съемочного аппарата?



«ОДНАЖДЫ ЛЕТОМ»

Режиссеры И. Ильинский и Х. Шмаин. Операторы А. Лаврик и В. Филиппов. Киевская киностудия «Украинфильм». На фото И. Ильинский в роли профессора Сен-Вербуда и арт. Савицкая в роли девушки

Многие, очень многие «служители» искусства с пренебрежением смотрели на новое искусство, за которым они, впрочем, не признавали даже права именоваться искусством.

Уж очень многих пришлось бы упрекнуть в том, что, именуя кинематограф «балаганщиной», «дешевкой» и т. д., они не увидели двух различных сторон дела: во-первых, преходящей качественной низкопробности кинофильмов тех, прошедших этапов и, во-вторых, замечательных, подлинно-массовых, подлинно-народных перспективных свойств кино.

Сейчас в целом кинематография получила полное признание как «полноправное» искусство среди других, старейших искусств. Мы не случайно подчеркнули, что признание получил кинематограф в целом, так как если взять отдельные его компоненты и отношение к ним, то мы обнаружим отчетливые следы непонимания или нежелания понять природу искусства кино. Так, например, ряд критиков и искусствоведов до сих пор утверждает, что кино не дает актеру таких возможностей творческой работы над образом, которые предоставляет ему театр.

Задумаемся над этим вопросом, и нас сразу охватит негодование, идущее от того, что нас заставляют противопоставлять два замечательных искусства.

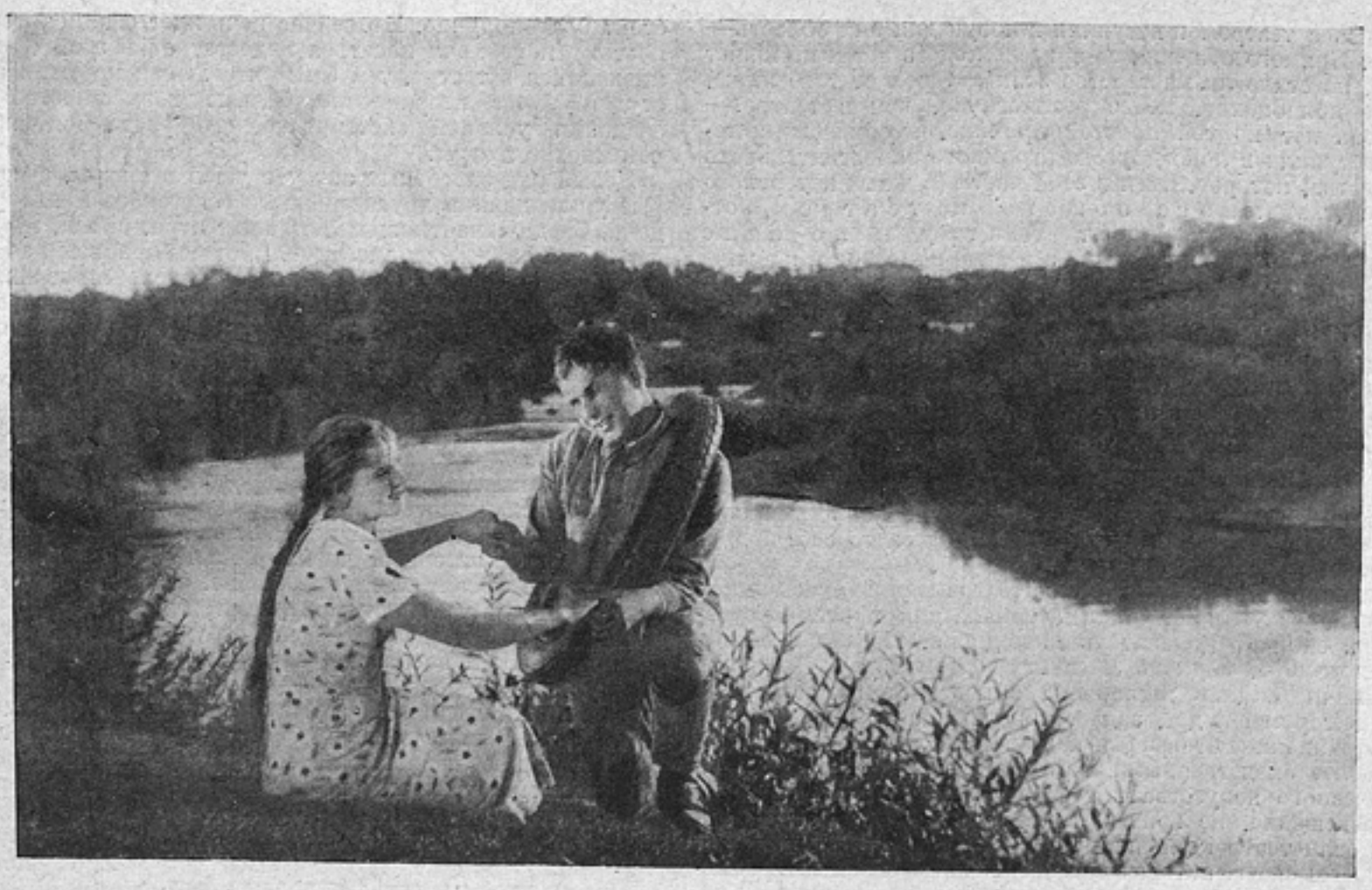
Прекрасное свойство игры актера в театре, позволяющее ему выступать непосредственно перед зрителем, выдвигается этими критиками как определенное «обвинение» кинематографии, не могущей предоставить своему актеру той же возможности. И, выхватывая эту одну сторону актерской игры в театре и кино, не рассматривая других сторон этого мастерства, отказываясь от глубокого и конкретного анализа, авторы эти спешат с выводами, противопоставляя театр кино.

В самом деле, ведь рассмотрена только одна сторона вопроса, а выводы сделаны общие. Спора нет, непосредственное соприкосновение актера и зрителя играет огромную роль, являясь существеннейшим достоинством театра. Но можно ли на основе одной этой специфической привилегии театра противопоставлять наши искусства одно другому, делать преждевременные, необоснованные и, главное, явно вредные выводы?

Театр предоставляет актеру возможность непосредственной связи со зрителем, причем игра ограничена тремя неподвижными гранями сценической коробки. Реализм театрального искусства много условнее реализма литературы, скульптуры, живописи. Путь, проделанный театром, сводился к поискам высшей выразительности; поиски реалистической выразительности на некоторых этапах приводили к торжеству натурализма, были отступления, повороты и т. д., но общая тенденция развития, если брать наивысшие точки, вела к поискам наибольшей реалистической выразительности. Лучшие мастера театра боролись за то, чтобы раздвинуть искусственные стенки сценической площадки и создавать для актера наиболее реалистическую обстановку игры. Соответственно менялись приемы художественного оформления, музыкального сопровождения, приемы грима, освещения, менялось самое строение площадки, создавались движущиеся плоскости и т. д. Но никогда театральному актеру не удавалось выйти за рамки сценической площадки. Отдельные попытки расширить место действия, выйти за рампу делались, в частности, в последнее время. Делал их талантливый мастер театра и кино режиссер Охлопков. Но все эти попытки были обречены на неудачу: нарушалась условность, стирались грани между условным и безусловным, реализм уступал место, вне зависимости от замысла мастера, рецидивам натурализма.

Снова и снова подтверждалась истина, что у театра свои пути развития, что поиски дальнейшей выразительности должны итти не столько по линии нарушения основ театрального зрелища, не столько в деформации сценической площадки, сколько в сосредоточении внимания на репертуаре, игре актера и дальнейшем совершенствовании всех компонентов спектакля на сцене, а не вне ее.

Театр ограничивает своих актеров стенами сцены, а смена актов и картин даже при наибольшем техническом совершенстве создает лишь незначительные возможности для раздвижения рамок действия. Лишенные простора в прямом смысле этого слова мастера театра направили свои силы на достижение наибольшей выразительности самой актерской игры. И тут сделаны подлинные чудеса: сдавленный узкими рамками сцены, в обстановке условности



«ОДНАЖДЫ ЛЕТОМ»

Режиссеры И. Ильинский и Х. Шмаин. Операторы А. Лаврик и В. Филиппов. Киевская киностудия «Украинфильм». На фото арт. И. Ильинский в роли Телескопа и арт. А. Савицкая в роли девушки

актер, у которого даже движения связаны небольшими масштабами сцены, достиг громадной силы выразительности!

Киноискусство родилось и выросло, когда театр уже существовал во всей своей мощи. Актерская игра в кинематографе на ранних стадиях его развития была поверхностна и маловыразительна. Если сравнивать кинематографическую актерскую игру той поры с театральной актерской игрой, если делать это сравнение без учета перспективы развития быстро растущего кино, то, действительно, выводы получатся не в пользу кино. Кино не имело своих навыков, слепо копировало театр; поверхностность, механическая подвижность, искусственность так и выпирали... Если, повторяю, брать этот этап, то и впрямь выводы будут печальны...

Но кто же рассматривает явление вне его роста, вне связей, вне сопоставления с прошлым и учета возможностей развития.

Прошли немногие годы, и кинематограф вырос настолько, что стал всеобще признанным большим искусством, искусством, совершенно самостоятельным. Но никто из кинематографистов не сочтет унизительным признание, что в области актерской игры кинематография строилась на базе театра, на базе огромного опыта, накопленного театром.

Что же в этом унизительного? Кинематограф — синтетическое искусство, растет, обогащаясь за счет сложнейших и разнообразнейших искусств, в том числе и за счет театра. В наши задачи сейчас не входит — проследить исторический путь развития киноактерского мастерства. Был на этом пути этап сознательного отрицания наследия театра — этап механической трактовки актерской работы, к которой предъявлялись исключительно биомеханические требования; тогда же возникала «теория» создания образа монтажным путем (Кулешов). Все это было терниями на пути совершенствования кинематографии как искусства актерской игры в частности. Но кино преодолело все эти этапы и, наконец, в последние годы вступило на путь создания полноценных актерских образов, базой которых является в особенности рост драматургии, о чем мы говорили выше.

Если театр в настоящее время является зрелым, совершенным искусством, то и кинематограф при всей разнице путей развития успел уже создать совершенные образцы актерского мастерства, которые, во-первых, замечательны сами по себе, во-вторых, воочию показывают необъятные перспективы впереди.

О чем говорят эти, уже созданные образцы?

Они говорят прежде всего о том, что кинематографическая актерская игра в образцах своих строится на основе использования (а отнюдь не на игнорировании) опыта театра. При этом кинематограф явился продолжением лучших тенденций передовых, искуснейших мастеров театра. К. С. Станиславский пишет, что руководителям Художественного театра пришлось искоренять грубые приемы игры: непомерно громкий голос, наглядное действие, утрированный крик, усиленный актерский жест и действие, упрощение рисунка роли и т. д. Против этой же внешней театральности боролось и борется и киноискусство.

Противопоставление — смешно и бессмысленно, а подчас и вредно. Не ограниченный стенами сценической площадки и прочими условностями театральной игры кинематограф однако не действовал по принципу противопоставления. Наоборот, впитав в себя лучший опыт актеров театра, реалистическое кино двинулось дальше. Наилучший, наиболее тщательно разработанный и художественно наполненный театральный образ в кинематографии покажется неправдоподобно-приподнятым, искусственным, условным и пр., движения покажутся напыщенными, мимика — нарочитой, голос — неестественно напряженным, грим — грубым и т. д.

Поскольку киноактерская игра не требует от хорошего актера переучивания, а, наоборот, толкает его к значительно большему внешнему и внутреннему оттачиванию образа, лучшие театральные актеры на первых порах в кино были заняты усовершенствованием своей игры. Мимика, дикция, жест, движение, грим, костюм, обстановка — все в кино более естественно, более правдоподобно.

Потеряв непосредственное общение со зрителем, некоторые актеры театра про-

стились с театром и вступили в новую для них область — кино. Прямого общения со зрителем здесь нет и не может быть, но стало ли мастерство этих актеров от того ниже, менее полноценно, менее реалистично, чем в театре? — Отнюдь нет по той простой причине, что они (эти актеры) вступили в лоно другого огромного самостоятельного искусства, которое, имея в этой части (в части актерского мастерства) много общего с театром, отнюдь не уступает театру и по силе выразительности актерской игры.

Драматург, художник, скульптор, поэт создают образ, существующий вне их, актер же театра и кино творит образ личный, образ, не отделимый от самого мастера. В театре этот образ «потребляется» (по терминологии С. М. Эйзенштейна) обязательно в присутствии каждый раз самого исполнителя. В кино же, при многократном «потреблении», повторяется единожды зафиксированный личный образ. И в этом и в другом случае мастер выступает сам как исполнитель своего мастерства (я здесь опускаю коллективность в создании спектакля и фильма как само по себе подразумеваемое условие творчества актера).

В природе мастерства актера театра и кино оказывается таким образом не столько материала для противопоставления, сколько доказательств подобия. И если кто-либо и когда-либо, подобно Лессингу («Лаокоон»), Леонардо да-Винчи («Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором») и др., задается целью написать трактат о границах кинематографии и других искусств, то, видимо, наиболее сходственными чертами нашего огромного синтетического искусства и театра окажутся не декорации, не освещение, не грим и т. д., а актерское мастерство.

И если театр компенсирует (берем это слово, не найдя лучшего) своего актера за несовершенство своей материальной основы (ограниченность сценической площадки) непосредственным, прямым общением со зрителем, то кинематограф ставит своего актера в центре такого арсенала изобразительных средств, вооружает его такими силами, что для создания громадных реалистических образов перед актером кино открываются необъятные перспективы.

Кинематографический актер будет итти от театра и преодолевая театр. Это — не парадокс, а диалектика. Он наследует театральные реалистические методы игры, методы, всосавшие в себя и отобравшие лучший, проверенный опыт многих столетий этого искусства. И он откинет условности, ограничения театральной игры, сообщит им кинематографическую четкость, собранность, экономность и т. д.

Итак, творческая профессия кинематографического актера получила подлинную возможность развития только тогда, когда советская кинематография широко стала на путь сюжетного кино.

Это — первый вывод.

Итак, профессия кинематографического актера — это прекрасная профессия, перед которой огромное будущее.

Это — второй вывод.

Третье, о чем хочется сейчас сказать полным голосом, — это об условиях создания первоклассных актерских кадров на наших киностудиях (кинофабриках).

Нет ни одной киностудии (кинофабрики), на которой не было бы штатных актеров, в частности не было бы актеров с большим дарованием.

Как организована работа этих актеров?

Этот вопрос имеет огромное значение. Ведь именно этим вопросом задается каждый актер, собираясь пойти работать в кино.

В киевской киностудии (кинофабрике) был штатный актер В. Гомоляка. Это был настоящий кинематографический, чуткий и тонкий актер. Он никогда или почти никогда не работал в театре. В кино же у него было не очень широкое по диапазону (по типажным данным) амплуа.

Но киевская киностудия в ту пору не имела вообще интересной роли для него. В. Гомоляка снимался, лишь бы не ходить без дела, снимался даже в явно неподходящих для него ролях и ждал.

Недавно В. Гомоляке надоело ждать, надоело ходить в частых и длительных простоях, и он ушел из кино.

Я умышленно привел пример с актером, ранее не работавшим в театре. Примеров же ухода бывших театральных актеров из штатов киностудий (кинофабрик) — очень много.

Я знаю, что и в театрах дело с использованием актера, с обеспечением ему систематического роста, с предоставлением ему новых ролей не всегда, мягко выражаясь, обстоит благополучно. Но сейчас речь идет о киноактере, и поэтому я не хочу касаться недостатков в этой области, имеющихся в театре, тем более что любая крупная киностудия имеет несравненно больше возможностей для создания условий систематического роста киноактера, чем многие театры.

Целый ряд способных актеров ушел в театры, а некоторые ушли даже в другие области советского культурного дела. Среди талантливых мастеров театра, цирка, эстрады, и т. д. мы найдем немало людей, которые раньше работали в кино (актерами), не нашли в этом деле «призвания» и ушли, — ушли не потому, что они не годятся для работы в кино, а потому, что те люди, к кому они попали, не сумели правильно использовать их способностей.

Я уверен, что очень многие из актеров, переставших работать в кино, могли бы быть очень полезны кинематографу, могли бы стать крупными кинематографическими актерами.

Но есть явления и другого порядка.

В каждой киностудии есть ряд числящихся в штате актеров, людей, которые в подавляющем большинстве своем могут быть полезными членами нашего общества, но в актеры они попали почти по ошибке. Они тяготятся своим бездельем — этими неприемлемыми для здорового человека днями недогрузки, но что же делать... Нет вокруг них подлинной заботы о каждом, внимательного глаза, который, учитывая индивидуальное положение каждого из них, принял бы решение о дальнейшей судьбе.

Те талантливые актеры, которые стойко сохраняют мужественную любовь к киноискусству и в исключительно трудных условиях своей работы, — достойны нашего искреннего уважения.

Нужно ли говорить о том, что подобное положение — нетерпимо.

При каждой киностудии должен быть создан актерский ансамбль, причем дирекция студии должна чувствовать свою полную ответственность за каждого человека. И первая забота здесь должна быть о ликвидации самих возможностей более или менее продолжительного простоя для актера — создание условий, в которых актер мог бы всегда работать, расти. В атмосфере работы, творчества нуждается каждый актер.

Такие проблемы, как проблема создания кадров киноактеров, решаются не одним каким-то мероприятием, а большой и длительной работой. Одним из решающих условий разрешения этой проблемы является создание в студиях (фабриках) таких условий, где каждый актер был бы систематически занят своей работой.

Возможно ли это?

Конечно, возможно, если студии будут работать систематически, а не скачками.

Но часто вместо систематической, всесторонней работы над выращиванием каждого талантливого актера предлагают планы, ничего общего с деловой работой не имеющие.

Так, например, в недрах одной из крупнейших киностудий (фэбрик) созрел проект организации своего... театра. Вот смысл этого проекта.

Киностудия должна иметь свой кинодраматический театр с труппой в 200 человек, которые работают для кино, а в свободное время играют на сцене. Театр должен иметь тысячу мест — настоящий городской театр, построенный, чтобы можно было вклинивать в спектакль куски кино. Театрально-постановочная работа в этом театре должна быть несколько иной, чем в другом любом театре. Ближе всего этот театр будет к театру Охлопкова или к театру им. Вахтангова. На каждую роль будет 5—6 дублеров...

Правильное ли это предложение? — Конечно, нет! Оно говорит в первую очередь о том, что выдвигавшие его недостаточно крепко, недостаточно глубоко учитывают самостоятельное значение профессии актера в кино.

Вместо того чтобы направить усилия в другую сторону, в глубь дела, возникает проект такого театра...

Неверие в свои силы, в умение своими силами создать нормальные условия для актера и устранить простои — такова причина создания подобных абсурдных проектов.

При невероятной засоренности штатных актерских кадров студий, при преобладающе низкой их квалификации, при систематических и продолжительных простоях даже и квалифицированных штатных актеров никакое изменение существующего положения — немыслимо.

Кропотливая и повседневная работа с актерскими кадрами в кино, постоянная загрузка их, обеспечение им нормальной производственно-творческой обстановки — вот единственный путь для решения актерской проблемы в кино.

„НАИВНЫЕ СИМФОНИИ“ УОЛТА ДИСНЕЯ

М. ЧЕРЕМУХИН

Чем покоряют и радуют «Наивные симфонии» Уолта Диснея?

Думаю, что прежде всего— своей темой, и тема эта, поскольку можно судить по образцам, показанным у нас,— одна. Это улыбка, тема улыбки, наивной, простодушной и жизнерадостной улыбки, лишенной жала сарказма или бичей сатиры. Кажется нет человека, который не улыбался бы, смотря на эти «симфонии улыбок» (не будет ли это наиболее точным переводом английского слова «Silly» в данном случае).

Весь сложный аппарат студии Диснея, весь его, до тонкостей, изощренно налаженный конвейер производства движется для того, чтобы человек, смотрящий фильм, улыбался.

Притом в этой улыбке нет ничего отвлеченного или умозрительного— смеешься не над мыслью, а над развитием совершенно конкретного, осязаемого образа, точно фигуры, изображенные на страницах юмористического журнала, получили дар движения и голоса, и смешной эпизод, до того только рассказанный, вдруг смог развернуться в зрительных образах и потянул за собой созвучный ему мир музыкальных образов.

Несомненно также, что в отдельных случаях (например, «Микки-дирижер») музыкальные образы явились основой произведения и повлекли за собой, при наличии богатой игры авторского воображения, соответствующий мир зрительных образов.

В этом обаятельном творчестве вы не можете отделить зрительный план от звукового, так полноценно здесь их слияние.

Оба в равной мере служат одной цели: улыбке человека, его хорошему настроению и отдыху.

Правда, улыбка требует повода, и юмористический жанр как-никак требует темы.

Говорят, что Диснею труднее становится его искусство чародея улыбок, что тем ему начинает нехватать.

Но... не будем уклоняться в сторону от нашей прямой задачи. Три показанных нам работы Диснея дают большой материал для изучения творчества этого мастера мультипликации.

Кто доминирует в Диснее — художник или музыкант?

Повидимому, в обоих этих смежных искусствах он достаточно силен, и доминирует в нем не тот или другой в отдельности, а имеет место трезвая, подчиненная творческой воле координация обоих начал, тонко сочетающая специфику каждого из них, мастерски уравновешивающая их сюжетную работу.

Думается, что именно это свойство дарования Диснея при наличии яркой одаренности в каждом из двух искусств, при большой последовательности в мышлении и стремлении к намеченной цели обеспечило ему успех.

Что должны мы стараться взять от Диснея? В чем заключается метод Диснея, позволяющий ему достигать такого замечательного единства звука и образа, о котором мы пока только можем мечтать?

Вопрос этот требует подробного освещения, и мы начнем подходить к нему издали.

Каждый, работавший когда-либо в области мультипликационного фильма, знает, что жанр этот основан на точнейшем учете количества кадров и на полнейшей увязке этого количества с определенным протяжением музыки.

В секунду пробегает 24 кадра фильма. Это цифра твердая.

Отсюда нетрудно вывести заключение, что для координирования течения музыки с бегом пленки надо учесть, сколько метрических долей музыки (т. е. частей такта) будет приходиться на определенное количество кадров.

Например: в среднем темпе (moderato) на ч е т ы р е кадра фильма приходится $^1/_{16}$ доля музыкального размера (метра). Напомним, что та или иная доля музыкального размера не является величиной постоянной во времени. Так, одна шестнадцатая в медленном движении может оказаться длиннее одной восьмой при быстром движении.

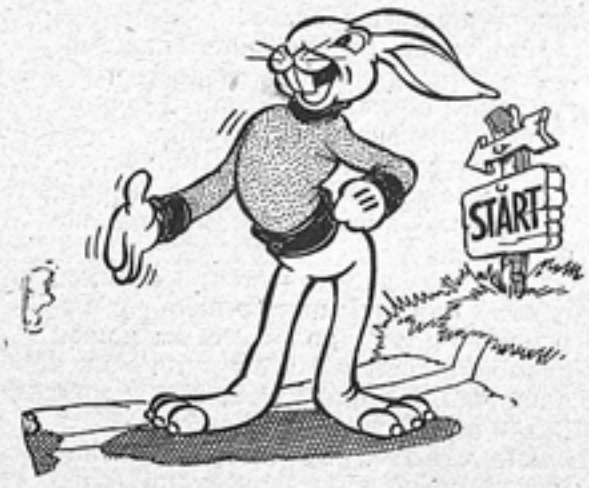
Для определения абсолютного (в каждом данном случае) значения нашей метрической доли требуется уточнить понятие скорости, т. е. темпа, уже неизменное для данного музыкального куска.

Итак, если мы выбрали умеренный темп (adagio) и установили, какое количество наших метрических долей пройдет в секунду (например, полторы четверти, т. е. три восьмых, т. е. шесть шестнадцатых в секунду, что и соответствует одной шестнадцатой на четыре кадра фильма), то таким образом мы создали себе прочную базу для дальнейшей работы.

Мы как бы завоевали себе почву.

Теперь надо строить здание.

Какое начало более всего управляет движением в фильмах Диснея? — Ритм.



Кадры из цветного мультфильма реж. Уолта Диснея «Заяц и черепаха»

Причем ритм этот является общим для зрительной и звуковой частей.

Это не ново и давно знакомо нам. И у нас тоже наши фигурки на экране движутся вместе с музыкой, но—только иногда...

Известно, что Дисней для каждого образа находит тип движения, присущий данному образу, особую походку и т. д.

Не меняя ритма музыки, Дисней умеет разнообразить характер движения своих персонажей. Как он этого достигает?—За счет музыкального метра. И тут начинается область, в которой наша мультипликация пока еще слаба.

Что такое ритм,—знает каждый. —Это форма движения, скорость чередования повторяющихся толчков, поддерживающих движение.

А что такое метр? — Это численное выражение того же движения, это начало измеряющее, начало исчисления.

Если у нас имеется, скажем, шесть равных каких-либо ритмических долей, то мы можем скомбинировать метрически различно. Например: 2, 2 и 2; или: 3 и 3; или: 4 и 2; или: 2 и 4.

Мы увидим, что при соединении между собой таких ячеек по 6 метрических единиц с разной группировкой мы получим, при наличии одной и той же скорости движения, совершенно разные его виды или типы, т. е. при одном и том же ритме будут совершенно различные метры.

Итак, ритм есть основное дыхание мультфильма Диснея. Метр есть существеннейший структурный и характеристический его принцип. Ритмо-метрическое строение образа у Диснея есть тот рычаг, на котором вращается все его художественное целое.

«ЗАЯЦ И ЧЕРЕПАХА»
Реж. Уолт Дисней

Искусства движения, каковы бы они ни были, имеют общие координаты: время и метод его исчисления.

Протекание времени в движении есть ритм. Счисление протекающего в движении времени есть метр.

Движение зрительного образа и движение музыки у Диснея неразделимо слиты и в ритме и в метре.

24 кадра, пробегающие в секунду, имеют свой точный ритмический эквивалент в музыке, по которому вышиты тонкие метрические узоры. Но это только начало.

Мы знаем теперь, как добиваться синхронности, как угодно точной.

Но как строить движение образа?

Трудно сказать, что у Диснея возникает раньше—музыка или образы экрана.

Бесспорно одно: движение зрительного образа у него строится по тем же законам, по каким строится вообще музыкальный образ, т. е. по законам кратных отношений. Отсюда мы вступаем уже в сферу чисто музыкальной архитектоники.

Музыкальная фраза, вернее, фраза танцовальной музыки (ибо таковая доминирует у Диснея) строится симметрично. Она содержит в себе как основу такт-ячейку (будь то двухдольный размер, например, полька, или трехдольный, например, вальс). Каждый такт равен соседнему, а значит и все построение кратно определенному числу (2,3 и т. д.). Итак, для достижения ритма надо позаботиться о соответствии определенного количества кадров определенному количеству тактов, причем надо помнить, что в каждом такте его первая доля бывает ударной (так называемое сильное время). Этим начало такта в танце отличается от других долей.

И на экране сильному времени в музыке у Диснея всегда соответствует шаг, прыжок или какое-либо другое четкое движение персонажа на экране.

Далее. Закон симметрии требует равновесия не только в отдельных тактах-ячейках, но и в построении их сочетаний, фраз и периодов. Обычная танцовальная фраза состоит из 8 тактов, делящихся на 2 половины по 4 такта, причем наиболее сильными долями в этой группе будут первая доля (сильное время) первого такта и первая доля пятого такта.

Если мы проследим, как движутся у Диснея его персонажи, то убедимся, что закон симметрии фраз-предложений ему отлично известен: его персонажи никогда не нарушают этот закон.

Например: пингвин спасается от акулы. Он плывет, обезумев от ужаса, ничего не видя впереди. Трах! — он ударился головой о скалу. Но этот удар произошел как раз на сильное время новой фразы, подготовленное предыдущей фразой, причем звук гонга его еще подчеркнул.

Дисней очень внимательно следит за ритмической подготовкой своих эффектов, причем базой для этого обычно служит танцовальный ритм, с которым он сливает движение образов экрана путем счисления количества кадров и метрических долей музыки, объединенных кратными отношениями.

Для его фильмов — это абсолютный закон. Не худо бы и нам его усвоить.

Итак, от установления основных «кирпичиков» фильма, от сочетания кадра с метрической долей музыки мы перешли к принципам строения фразы-предложения, что соответствует частичному продвижению персонажей на экране.

Пойдем еще дальше.

Из сочетания фраз строится музыкальный период. Из сочетания движений персонажей на экране строится эпизод. Закон симметрии в строении периода танцовальной музыки — непреложен.

Обычно фразе в восемь тактов соответствует такая же фраза, периоду в шестнадцать тактов отвечает такой же период.

Из соединения двух восьмитактовых фраз строится период, причем в центре его, т. е. на первой доле (сильном времени) девятого такта, будет наиболее сильный момент, кульминационная точка этого периода.

Кроме таких двухчастных построений возможны и трехчастные. Например так:

8—4—8 или:

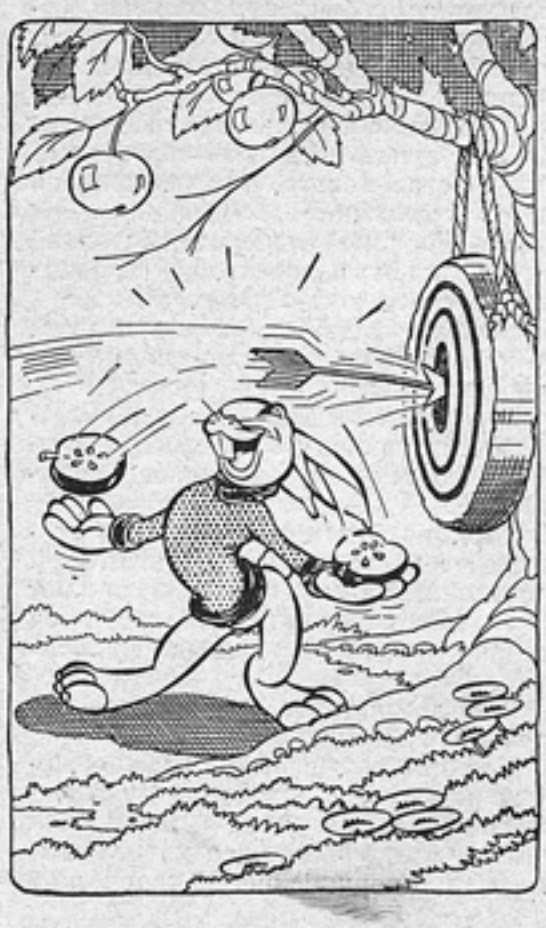
6—3—6.

В фильме «Три поросенка» все кратно двум. Когда умный поросенок, строя свой домик, поет своим братцам о вреде веселья и легкомыслия, то он тратит на это, предположим, восемь тактов.

Потом следует взрыв хохота этих двух шалунов, что занимает, примерно, четыре такта, после чего они начинают петь свою польку—опять восемь тактов.

Вот пример трехчастного строения эпизода Диснея:

«ЗАЯЦ И ЧЕРЕПАХА»
Реж. Уолт Дисней



8—4—8. Можно было бы:
12—6—12.
Так оформляется эпизод.

Фильм как целое состоит из ряда эпизодов.

Трудно при беглых просмотрах настолько точно проанализировать строение фильма у Диснея, чтобы ответить с уверенностью на вопрос, как трактует он логику строения целого.

Но совершенно бесспорно, что логика эта у него имеется.

Удивительно плавное и убедительное развертывание его фильмов в этом порукой. Логика эта — количественного и качественного порядка.

Эпизоды тщательно уравновешены по своей длине (количественный фактор), точно построены по признакам драматургического развития, правильно динамически соотнесены между собой (фактор качественный). Не отсюда ли и название «Симфонии»?

Ведь мастер-симфонист оперирует аналогичными приемами строения формы, выразительности целого.

Несомненно, что никогда еще никакое «зримое» искусство, за исключением танца, не разворачивалось по столь музыкальным принципам, как фильмы Диснея.

То, что сделано им в фильме «Микки-дирижер», граничит с предельным совершенством слияния зрительного и звукового плана.

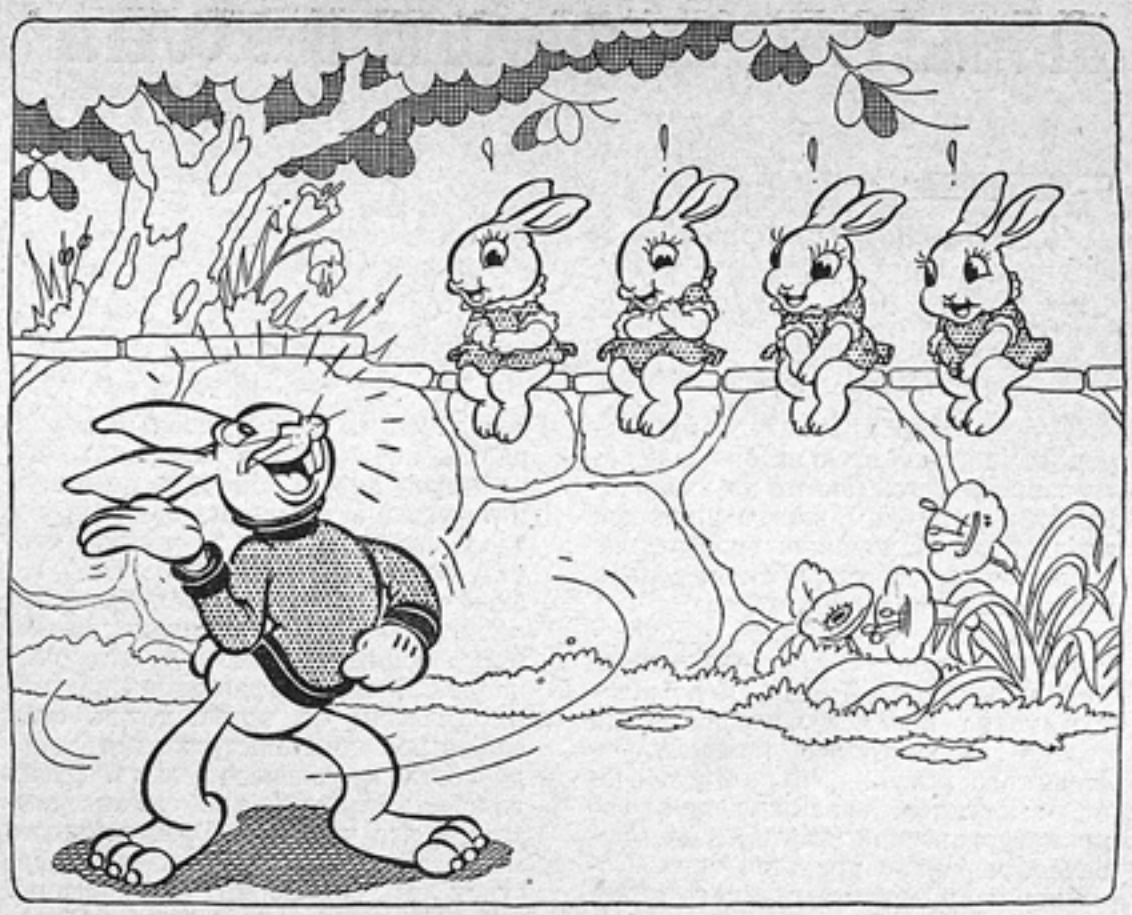
Мы рассмотрели архитектуру фильмов Диснея. Она по существу очень проста, но... практическое ее осуществление требует огромной последовательности и точности во всем течении процесса кинопроизводства.

Части фильмов его вырабатываются и монтируются с точностью, близкой к точности производства деталей машины и ее последующей сборки.

Но одна точность конструкции не могла бы еще обеспечить того обаяния, которое производят фильмы Диснея.

Мы определили принципы строения их остова, ритмического костяка, но ведь костяк этот должен обрасти плотью, образами, экспрессией живописной и звуковой краски.

Эта часть у Диснея также на огромной высоте. Его образы зверей, найденные и разработанные в движении с замечательным живописным талантом и чувством юмора, снабжены остроумными и четкими по смыслу музыкальными характеристиками.



«ЗАЯЦ И ЧЕРЕПАХА» **Реж. Уолт Дисней**

Слова, тембр, нюансы применены иногда изумительно ярко. Интонационная сущность и тембровая краска музыки так найдена и так синхронно подана, что вы забываете о записи, фигуры точно оживают. Например, голоса трех поросят так подобраны, что память сохраняет их так же долго, как и самые образы этих поросят.

Волк замечательно изображен комическим злодеем, и характер его речи, вернее, угрожающих трагикомических воплей — стилизован в этом же духе.

Песенка о пингвинах, хоть она и идет за кадром своим «квакающим» тембром поющего голоса и характером ритма, ловко дополняет образы забавных пингвинов.

Множество примеров такого рода можно было бы привести, но место не позволяет. Иллюстративно-изобразительные моменты в музыке встречаются не в таком большом количестве, как можно подумать.

Есть здесь и плеск воды, и свист бури, и стук в дверь и т. д., но важно отметить, что все эти звучания и звукоподражания носят совершенно орнаментальный характер: они накладываются на музыку, не разрушая целостности ее течения, ее «сквозного движения», ее сюжетного значения.

Принцип лейтмотивов при этом имеет весьма существенное значение, так же как и принцип «лейттембра» для озвучения каждого данного персонажа и «лейткраски» для его внешнего облика.

Вообще наряду с большой одаренностью огромная продуманность замыслов, тончайшая и точнейшая всесторонняя их проработка и как итог предельная выявленность замысла обеспечивают Диснею такой блестящий расцвет его жанра.

Но стремление к ритмико-метрическому строению образа, к внедрению законов музыкальной архитектоники в строение мультипликационного фильма (чтобы нам не «подгонять» образ к музыке или обратно и сознательнее строить из звука и образа единое целое), к более точному осознанию специфики этого жанра как продукта согласованной работы зрительных образов и музыки должно появиться у работников наших мультипликационных студий как залог дальнейших успехов в их работе.

ДРАМАТУРГИЯ ФИЛЬМОВ УОЛТА ДИСНЕЯ

С. СКЫТЕВ

«Солнце улыбалось лесному народцу, собравшемуся на большое состязание в беге. Никто из взбиравшихся на трибуны или теснящихся вдоль беговой дорожки зрителей не верил, что медлительная черепаха Тоби победит зайца Макса».

Так начинается сценарий одночастного рисованного фильма «Черепаха и заяц» Уолта Диснея. Первый же луч кадра пленяет читающего эти строки собранностью кинематографического рисунка, в котором сразу выступает организующий его драматургический фактор. Да, конечно, черепахе придется туго. Какими бы субъективными качествами ни наградил ее автор,—все равно потребуются исключительные обстоятельства, в которых быстроногий заяц утратит свое бесспорное преимущество перед медлительной Тоби.

Но это уже задача сюжета. В данном случае сюжет и его сценарная разработка в той же мере привлекают наше внимание, как и все то, что входит в арсенал мастерства замечательного художника Уолта Диснея. Это мастерство основано не только на графической виртуозности, но и на драматургической стройности сценария, определяющей до конца стилевые и жанровые особенности фильма, его композиционную структуру и ритм. Оставаясь по жанровым признакам в фарватере комедий положений, используя присущие этому жанру систему технических и сюжетных приемов, сценарий и фильм Уолта Диснея вместе с тем обнаруживают в себе черты, свойственные до некоторой степени комедии характеров. Благодаря этим особенностям сюжеты его вещей органически связаны с главными персонажами, входящими в действие, их событийный ряд находится в причинной зависимости от той социальной и психологической природы героя-маски, который при всей своей условности выполняет функции характера. Правда, природа героев фильмов Диснея не слишком сложна. Так же как в Comedia del'arte каждая маска располагала своими разработанными нормативами движений, так и в рисованных комедиях Уолта Диснея совершенствующаяся от фильма к фильму маска поражает своей законченностью и вместе с тем новизной в нюансировании положений, будто сама она обладает чудесным даром импровизации.

В сценарии Уолта Диснея «Черепаха и заяц» сюжет не сложен. Заяц и черепаха состязаются в беге (подставной черепахи, как это бывает в сказке, в сценарии нет), и в финале один из бегунов становится победителем. Сюжет сценария разработан со всей тщательностью. Он насыщен интенсивностью действия, интересными трюками, оснащен острословием, и уже в чтении чувствуется его музыкальность. Но сюжет сценария прочитывается лишь благодаря наличию в нем определенных масок; он распадается, едва представишь его вне их участия; он теряет тогда свои основные достоинства: правдоподобность и увлекательность. Очень важно, например, для сюжета сценария, что черепаха Тоби не просто медлительна, она обладает еще упорством в достижении поставленной цели. Как она скромна, трудолюбива, а заяц Макс, напротив, хвастлив, легкомыслен и развращен успехом. Именно эти черты героев определяют их поступки в сюжете.

Возвратимся в сказочную атмосферу действия фильма. Среди ликующего лесного народа появляются оба героя—черепаха и заяц. Заяц Макс ведет себя вызывающе. Он издевается над простодушной и очень неловкой Тоби.

— У вас нет шансов, мой друг,— говорит ей Макс,—я выйду победителем, и мне не нужно будет бороться и прилагать усилия, чтобы быть первым на дорожке. Я сорвусь с места и побегу так быстро, что вы схватите простуду, когда я промчусь мимо вас.

Тоби замигала глазами, восхищенная самоуверенностью зайца, и едва собралась ответить, как стартер уже засвистел в свой свисток.

— Это состязание на звание чемпиона леса и равнины, — прокричал стартер так, что все могли его слышать.—Приготовьтесь, скоро старт.

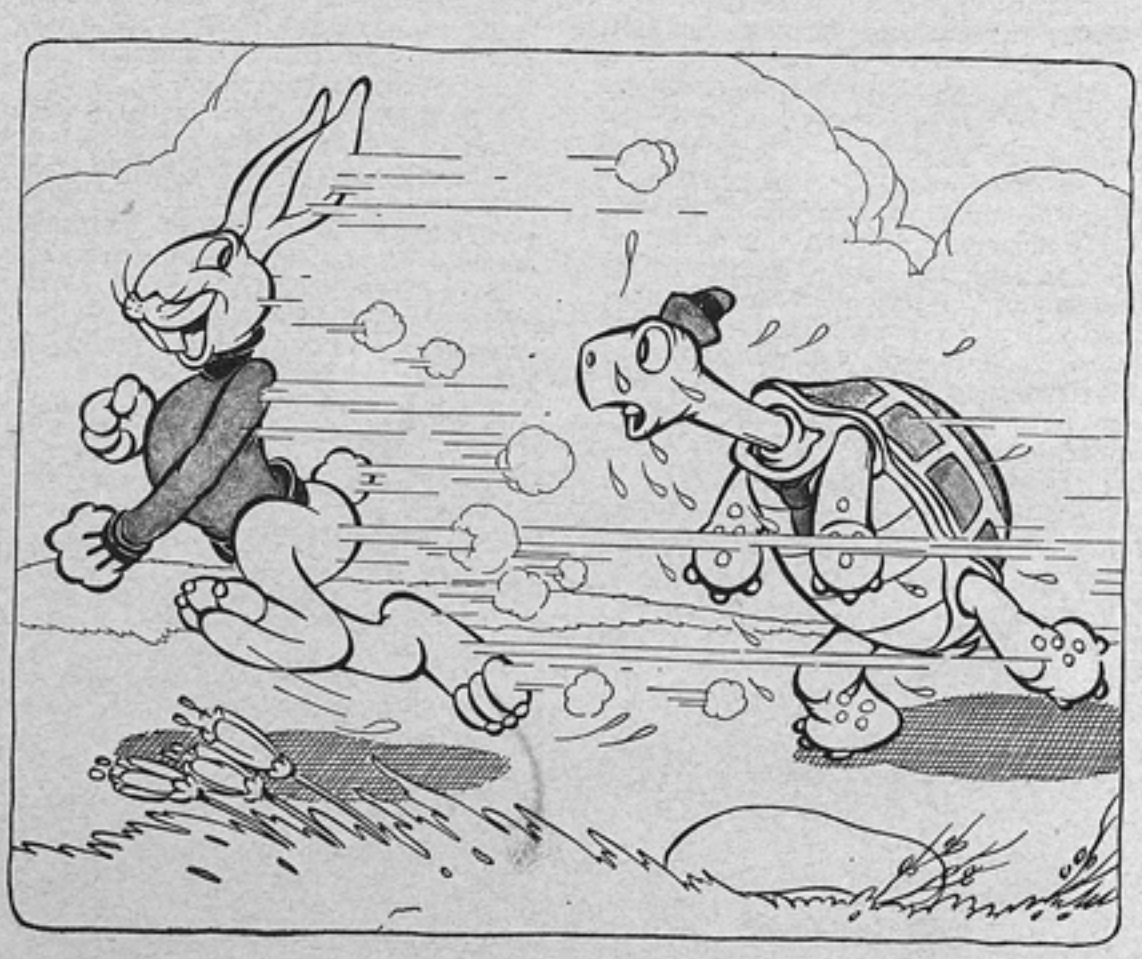
Заяц улыбнулся широкой улыбкой: он был уверен в победе; черепаха решительно стиснула губы, готовясь приложить все усилия к тому, чтобы победить. Они присели на корточки у линии старта, но Тоби со свойственной ей бестолковостью повернулась не в ту сторону.

— Занимайте места, — крикнул стартер, — приготовьтесь!

И разрядил ружье.

Вз-з-з—помчался заяц и исчез из виду прежде, чем кто-либо на трибуне мог увидеть его. Он был быстр, как его прозвище — «голубая молния».

«ЗАЯЦ И ЧЕРЕПАХА» **Реж. Уолт Дисней**



Эта быстрота так удивила всех зрителей, что они забыли про черепаху Тоби.

Бедная старая Тоби! Выстрел стартера напугал ее, и она втянула в панцырь голову и ноги. Так делают все черепахи, прячась от неприятностей. Макс стартовал с такой быстротой, что панцырь Тоби завертелся. Когда Тоби высунула голову, то не знала, в какую сторону двинуться. Стартер крикнул ей:

— Отправляйтесь, Тоби, пора начать бег. Если вы не побежите, не будет состязаний. Если не будет состязаний, не будет развлечения. В путь, догоняйте зайца Макса!

Тоби посмотрела на стартера и сказала:

— А я подумала, что он помчался в другую сторону, потому что знал, что я могу выиграть. Он не мог бы вынести того, что черепаха побьет его на большом состязании.

И Тоби отправилась вслед за зайцем Максом.

Но Макса не удовлетворила бы простая победа: ему хочется поиздеваться над Тоби. Притворившись спящим на дороге, под деревом, Макс дает возможность черепахе уйти вперед. Пропустив черепаху Тоби, коварный Макс нагоняет ее снова. Вихри пыли, поднятые чемпионом; черепаха Тоби с невероятным усилием подвигается дальше. Между тем Макс развлекается дорожными встречами. Он останавливается пококетничать с группой зайчих-девочек. Встреча отличается живостью диалога, она легка, красочна и звучит новым мотивом праздности и беспечности, которые привносятся в вещь после напряженных сцен бега. Сцена выполняет определенную композиционную функцию, и ее место здесь продиктовано всем ходом сюжета. На момент все позабыто.

— Эй, — окликнули Макса девочки.

Макс остановился, важной поступью направился к ним. Девочки захихикали и сказали:

— О, какой он большой и красивый!

Заяц ответил:

— Можете держать пари, душечки, что я лучше всех!

— Хи-хи-хи,— захихикали девочки.

— Не смейтесь, юные леди,— сказал заяц.— Я свободно побью черепаху, ибо я чемпион, и, как вам известно, я выигрываю все состязания без исключения.

Очаровательные девочки были счастливы, что великий чемпион остановился поговорить с ними.

Макс демонстрирует девочкам свое искусство спортсмена. Он проделывает самые сногсшибательные трюки. Макс обгоняет пущенную из лука стрелу, показывая во время ее полета различные фокусы, играет в безболл один за девять человек команды и, наконец, в теннис, где его ракета мелькает то по одну, то по другую сторону сетки.

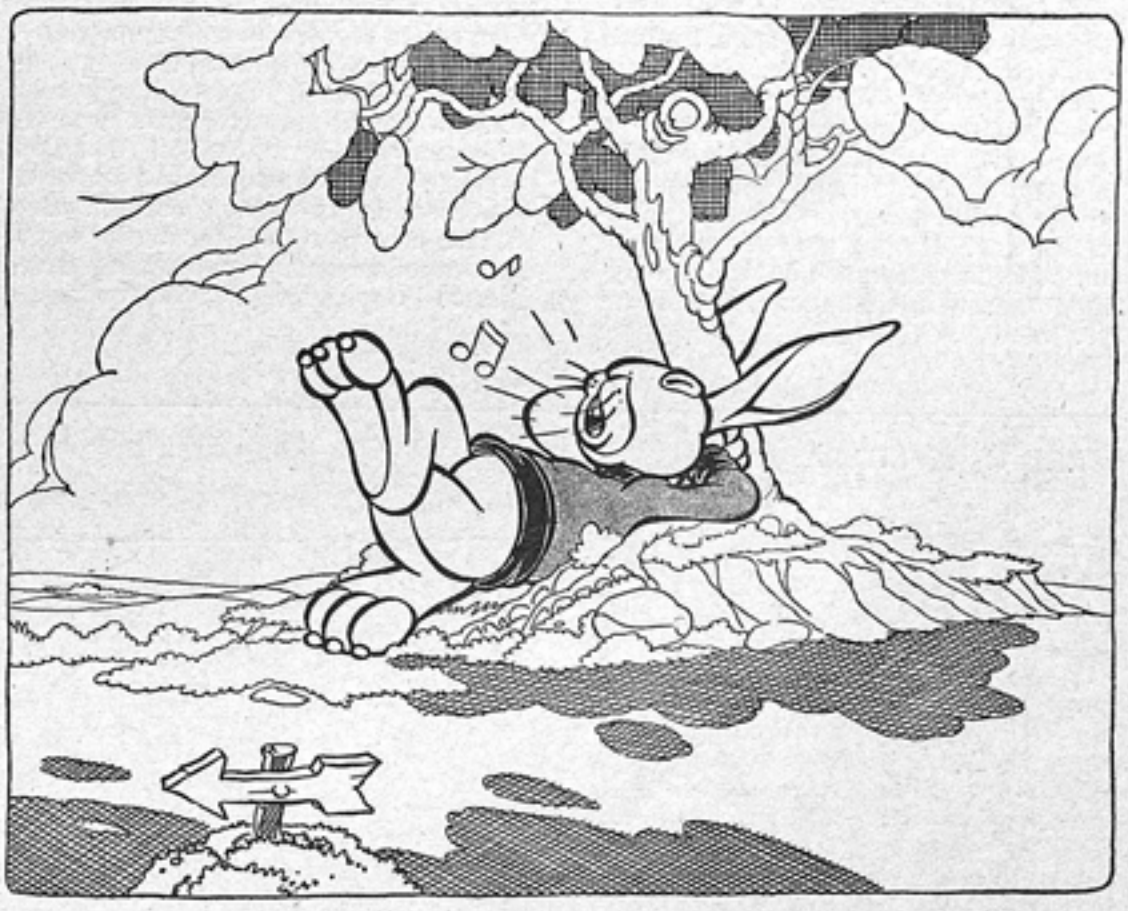
Остроумнейшие мульттрюки, сплошные аттракционы спортивной клоунады заполняют третью четверть сценария. За ними скрыт действующий механизм сюжета, производящий тем временем лихорадочную работу: ведь каждое мгновение веселья, которому предается тщеславный заяц, увеличивает шансы победы над ним черепахи Тоби...

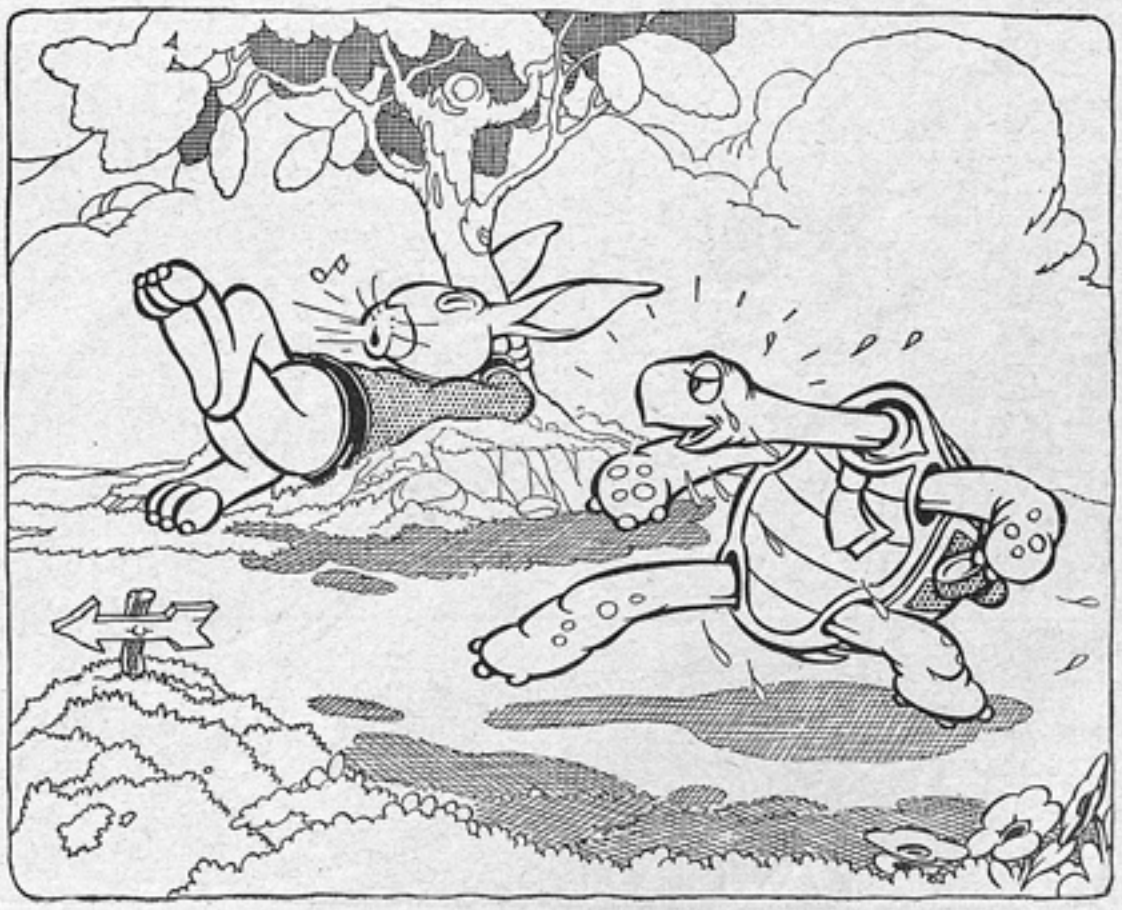
Поэтому вся игра Макса, особенно к концу сцены, все более и более насыщается бешеным ритмом движения. Макс, желавший понравиться девочкам, становится их идолом.

«Его уши торчком стояли в воздухе. Он оттягивал большим пальцем свой свитер, чтобы грудь казалась шире; важничая и жеманясь перед девочками, он направился к тому месту, где они сидели, и сказал: «Благодарю вас за ваше любезное внимание; должен сказать вам, что отныне никто уже из живущих не разделит известности и славы чемпиона зайца Макса. Если есть еще что-нибудь, что бы я мог для вас сделать, буду рад услужить».

— Хи-хи,—снова засмеялись девочки, и заяц Макс широко улыбнулся, ибо знал, что произвел на них впечатление.

«ЗАЯЦ И ЧЕРЕПАХА» **Реж. Уолт Дисней**





Наступившая пауза длится недолго. Кадр почти статичен. Концентрат покоя—разрядка перед кульминационным броском. Макс острым слухом улавливает шум приветствий толпы у финиша. Он срывается с места, чтобы нагнать Тоби, он уже нагоняет ее.

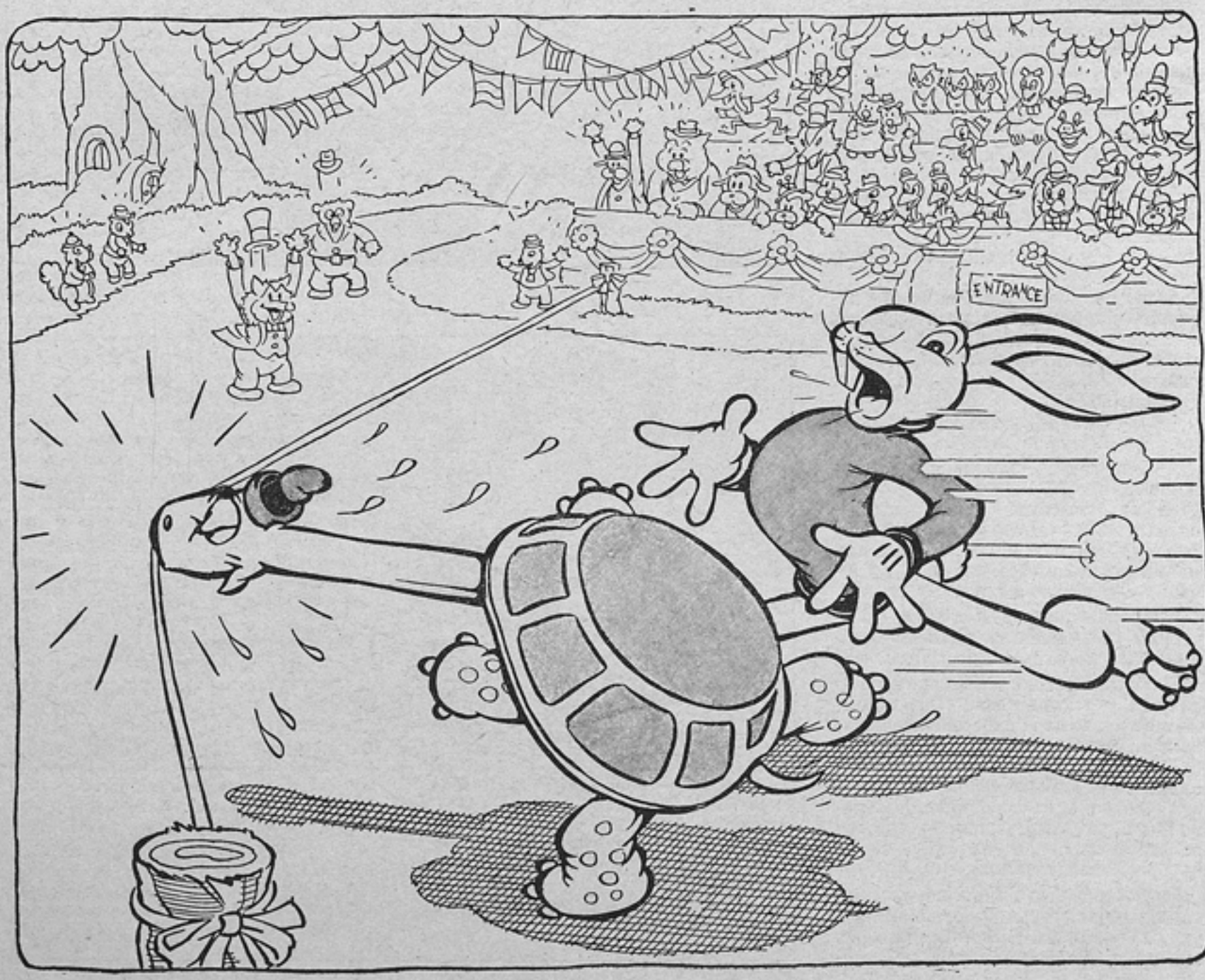
«Изо всех сил черепаха подвигалась вперед. Вопрос шел чуть ли не о дюйме. Тоби закрыла глаза и последним мощным усилием вытянула голову возможно дальше. Что-то ударило ее по носу, и она открыла глаза. Что это?— Это была веревка, веревка финиша. Она разорвала ее носом. Тоби выиграла состязание, побив Макса на длину шеи. Раздался рев толпы. Никто на трибуне не заметил, как заяц Макс поскользнулся и упал в грязь, почти теряя сознание от обиды.

Особенности драматургического построения сценария «Черепаха и заяц»—выверенный принцип динамического построения, применяемый во всех одночастных комедиях Уолта Диснея. Фильм же «Черепаха и заяц», пользовавшийся большой популярностью у американского зрителя, оказался к тому же и злободневным. В двух сказочных фигурках героев американский зритель безошибочно угадывал знаменитого чемпиона бокса, недавно потерпевшего поражение, и его победителя. Черепаха Тоби победила обленившегося и зазнавшегося чемпиона. Блещущий юмором и в условиях Америки злободневный фильм не мог не иметь успеха.

Но, и это характерно, злободневные события, как и всегда, использованы Диснеем для проповеди буржуазных моральных норм. Будучи непревзойденным по законченности и мастерству своих произведений, в равной мере владея динамической графикой рисунка, сюжетом, цветом и звуком, в совершенстве умея слить все эти элементы цветного мультфильма в монолитное произведение, Дисней ничего не может сказать кроме стандартных прописей воскресной школы. Его юмор никогда не превращается в сатиру, он беззлобен и лишен острия. Его мысль, которую он проводит через все произведение, которая полностью определяет драматургическое разрешение фильма, сводится к таким прописным истинам, как «заботься о завтрашнем дне» («Три поросенка») или «трудолюбие и скромность всегда побеждают» («Заяц и черепаха»).

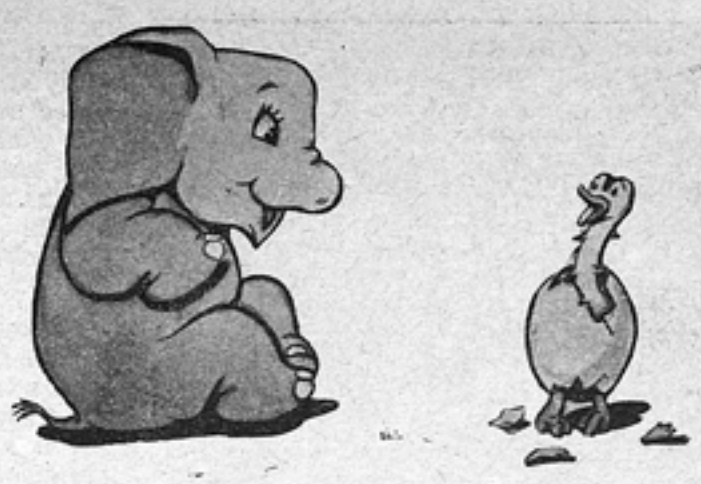
Именно потому что Дисней моралиэатор, потому что во всяком явлении жизни, заинтересовавшем его, как художника, он прежде всего хочет видеть подтверждение правил буржуазной добропорядочности, фильмы его при всем мастерстве их выполнения не являются большими произведениями искусства. Это блестящие «пустячки», сделанные с изумительным мастерством и изобретательностью, но не волнующие зрителя, а лишь забавляющие его. Впрочем, кто знает, смог ли бы Дисней добиться такой популярности, которой он сейчас обладает, если бы старался вложить в свои произведения что-либо большее, чем прописные истины, ибо кино в условиях буржуазного общества находится в наиболее открытой и непосредственной зависимости от монополистического капитала, чем какое-либо другое искусство.

«ЗАЯЦ И ЧЕРЕПАХА» **Реж. Уолт Дисней**



ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ

А. ИВАНОВ



Три маленьких шедевра знаменитого американского режиссера и художника Уолта Диснея из его цветной серии «Наивные симфонии» имели у советского кинозрителя громадный успех. Несмотря на убогое идейное содержание, они покоряют исключительно высоким техническим качеством. Местами мастерство и техника совершенно ошеломляют. Вспомните шторм в «Микки-дирижере». Пожалуй, даже игровая кинематография не может похвастаться подобным примером.

«Страшно и смешно!» — воскликнула восьмилетняя девочка после просмотра «Микки-дирижера». Парадоксальная, но исключительно верная, исчерпывающая рецензия. Можно без преувеличения сказать, что во всей мировой кинематографии только Дисней сумел по-настоящему использовать музыку как полноценный компонент кинопроизведения.

В фильмах Диснея зрительный образ (рисунок, движение, цвет) неразрывно связан со звуком, создавая одно монолитное целое. Музыка здесь органически вплетена в образную ткань, она движет сюжет, она «играет» сюжетно. И по существу в этом кроется основная причина успеха Диснея. А если прибавить к этому большое режиссерское мастерство, изумительную пластичность и характерность движений, настоящую актерскую игру персонажей, большую культуру «трюка» и «детали», то станет совершенно ясной исключительная впечатляющая сила рисованных фильмов Диснея.

До поездки руководства кинематографии в Америку, до появления у нас в прокате диснеевских лент мы имели очень скудные сведения об их производстве. Сейчас мы уже многое знаем об организации производства Диснея. В его студии имеется ряд отделов, или «департаментов», как их там называют.

Студия имеет высокую производственную техническую базу, четкую организацию и полную диференциацию труда. Фильмы Диснея — это продукт творчества сотни высококвалифицированных людей всевозможных специальностей. Мы знаем, метод работы Диснея диаметрально противоположен нашему. По примеру игрового фотографического фильма он широко использует дубляж сцен, причем большинство сцен предварительно разыгрывается актерами и их движения зарисовываются или снимаются. Это безусловно придает исключительную жизненность его лентам при их необычайной гротескности и фантастичности.

Естественно, мы не можем оставаться равнодушными к громадному техническому мастерству Диснея. Игнорировать или обойти Диснея — нельзя. Его нужно изучить и критически освоить. А для этого мы в первую очередь должны покончить с кустарщиной и вредным универсализмом, которые процветают у нас в производстве мультипликационных лент.

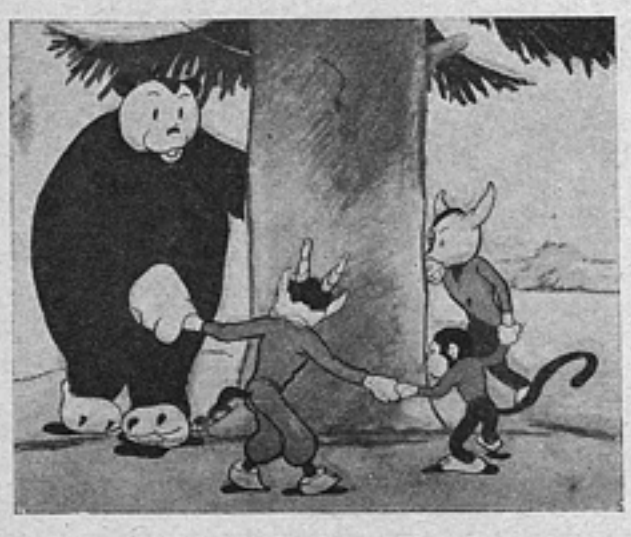
Кустарь-одиночка, дилетант, всезнайка, и «швец, и жнец, и на дуде игрец» — таким был и продолжает быть за некоторыми исключениями наш режиссер-мультипликатор. Еще вчера режиссер сам писал для себя сценарий, сам рисовал, сам фазовал, заливал, вырезал, снимал, а иногда проявлял и печатал!.. Поистине приходится удивляться той неисчерпаемой энергии, настойчивости, трудолюбию и любви к делу, которыми обладали режиссеры и художники — мультипликаторы, ухитряясь небольшой группой энтузиастов заменить сложнейший труд сотни высококвалифицированных работников различных специальностей из всех областей искусства и техники. Могли ли эти маленькие группы на допотопном оборудовании делать ленты большого художественного и технического уровня?—Конечно, нет! Сейчас мы уже переняли кое-что от Диснея. У нас есть свои «департаменты»— отделы художников — «одушевителей», «промежуточников», цехи контуровки, заливки, съемки и т. д. Мы полностью перешли на целлюлоидную технику, освоили практику записи экспозиционных листов и паспортов. И все же мы сильно отстаем от американской мультипликации.

В чем дело? Почему наш рост так болезненен и медлителен?—Причин много. Одна из них и по-моему самая главная — это совместное производство короткометражных рисованных фильмов с полнометражными фотоигровыми фильмами. Развиваясь в соседстве с большими многометражными фильмами, камерное, малометражное, скромное искусство мультипликации оказалось в положении бедного родственника, привеска и придатка к основному производству. До самого последнего времени этой интересной и своеобразной отрасли киноискусства уделялось, надо сказать откровенно, самое ничтожное внимание.

Мультипликация использовалась, главным образом, в качестве так называемой «вставки» в игровые, научные и хроникальные фильмы. Постановка самостоятельных художественных фильмов была случайным, эпизодическим делом и, как правило, сопровождалась рядом больших трудностей. Только несколько лет назад художественная рисованная короткометражка отвоевала себе право на существование.

Художники — мультипликаторы-постановщики—стали называться режиссерами. Но условия работы режиссеров фотофильмов и режиссеров рисованных фильмов—очень различны. Насильственный, порочный в своей основе симбиоз полнометражного фотофильма с рисованной короткометражкой создал бо́льшую привилегию первой, чем последней.

Пример. Любому режиссеру игрового фильма полагается в поисках выразительного образа делать один, два и более дублей почти на каждый монтажный кусок, а тем более сцену, хотя он уже при съемке сразу может видеть, соответствует ли данная сыгранная сцена или тот или иной снимаемый объект его режиссерскому замыслу. Ему дается как художнику право выбора, поисков наилучшего, наиболее удачного. Режиссер-мультипликатор и художник-мультипликатор в силу специфики своего искусства не могут видеть на съемке свои куски и сцены. Перед ними не живая сцена, а тысячи мертвых, сделанных ими самими рисунков, которые оживут, заиграют только на экране. Только тогда режиссер получает возможность судить о качестве сцены, о ее соответствии задуманному образу. Конечно, есть ряд несложных движений и сцен, качество которых можно видеть уже в рисунках, не проверяя их на экране. Как правило, смотреть на экране снятый материал — это для режиссера-мультипликатора значит видеть готовый фильм, другими словами, считать его законченным, ибо режиссер-мультипликатор, а с ним и художники-мультипликаторы в силу никем не писанного безобразного закона не имеют права на пробы своих сцен в съемке, на их проверку, на дубляж и отбор (после съемки) лучших кусков. Они почему-то должны творить сразу и безошибочно. Режиссер рисованного фильма обязан заранее знать и предвидеть, что задуманный им образ, движение, мимика, выражение будут как раз такими, какими он их мыслил и сам воплотил в рисунках. Но делая сцены умозрительно, не имея возможности их видеть в дви-



«КВАРТЕТ» Режиссеры А. Иванов и П. Сазонов. «Мосфильм»

жении и корректировать, легко можно ошибиться в задуманном. Пробы и дубли насущно необходимы, не менее законны для мультипликации, чем для игрового фильма. Режиссер, пытающийся контрабандно, со скандалом делать робкие и небольшие пробы, немедленно зачисляется в категорию малоквалифицированных работников.

Ни один режиссер фотофильма не выйдет в павильон на съемку, не видя в лицо, не зная, кто у него будет играть в фильме. Он просмотрит и прослушает десятки, а иногда и сотни лиц. В мультипликации сплошь и рядом только в день съемки (записи) дается актер (для пения или реплик). Режиссер фотофильма может брать любого актера, выплачивая ему какой-угодно гонорар. Режиссер-мультипликатор жесточайше лимитирован случайно установленными тарифами, по которым даже мало-мальски сносного актера, т. е. художника - «одушевителя», пригласить невозможно.

По выходе из производства мультфильм вылеживается и маринуется по полугоду и более. Печатается крайне небрежно, в ограниченном количестве экземпляров и совершенно не рекламируется. Театры с трудом, с большой неохотой соглашаются на прокат короткометражки (независимо от ее качества), потому что продолжительность киносеанса рассчитана только на пропуск полнометражной ленты, а для рисованного фильма и нехватает времени. Изредка он пристегивается к какой-либо плохонькой ленте (авось мультипликация вывезет). Но серенькая лента снимается через 2, максимум 3—4 дня, а с ней и мультипликация. Обычно, получив с фабрики вновь выпущенный рисованный короткометражный фильм, прокатный отдел месяцами ждет подходящих фильмов с сокращенным метражом, дабы иметь возможность пропустить вместе с ним и короткометражку. К сожалению, возможность эта бывает очень редко, и тогда прокат решается на крайнюю меру — он ждет выпуска нескольких короткометражных лент, чтобы составить так называемую сборную программу. Но, как видно, «на бедного Макара все шишки валятся»: «сборная» очень быстро сходит с экрана и с гораздо худшими последствиями. Чрезмерная условность, громадная динамичность, раздражающая контрастность черного и белого, разностильность (в программе обычно 5—6 лент) — все это при просмотре большого количества лент очень утомляет.

Слишком много причин, по которым так или иначе тормозились и задерживались нормальный рост и развитие советской мультипликации. Сейчас ясно одно: так дальше работать нельзя. Нужна коренная перестройка производства и проката мультипликационных фильмов. В плане большой, проводимой сейчас общей реорганизации всей кинопромышленности этот участок не должен быть забыт. На тематическом совещании по плану производства художественных фильмов на 1936 г. докладчики и ораторы в своих выступлениях уделили много внимания мультипликации и путям ее дальнейшего развития. Идея создания самостоятельной фабрики или студии рисованных фильмов, думается мне, уже близка к осуществлению. Надо только избежать одностороннего формального понимания реорганизации. Дело не только в самостоятельном финансовом, правовом и территориальном отделении, но главным образом — в реорганизации всей существующей системы производства и проката рисованных фильмов. Вводя диснеевские «департаменты», строя производство на строжайшей диференциации труда, нам нужно освоить и широко применить некоторые творческие методы Диснея.

Обязательная проверка важнейших сцен в съемке, дубляж, предварительная зарисовка и засъемка актеров для изучения движений — должны стать обычным явлением в его практике.

Необходимо прекратить безобразную и вредную систему переброски художников-мультипликаторов от режиссера к режиссеру. Постоянная режиссерская группа, подобранная на основе близкого родства стиля и манеры работы, единой установки на цели и задачи искусства, состоящая из ассистента, старшего художника, художников-компановщиков (5—6 человек), композитора, а, может быть, и писателя,— это не фантазия досужего мультипликатора, а насущная необходимость.

Значение музыки в рисованном фильме блестяще доказал Дисней на практике. В его студии композитор и писатель работают в качестве сотрудников наравне с режиссером и художниками. Надо открыть доступ рисованному фильму на широкий экран. Надо удлинить время киносеансов. Другого выхода нет.

План большой кинематографии предусматривает постройку «советского Холливуда» на юге и производство 800 фильмов в год. Немалый процент из этого числа падает на долю рисованного фильма. Нужны будут десятки режиссеров и сотни художников-мультипликаторов и технических работников. Об их подготовке нужно сейчас серьезно думать фабрикам и ВГИК. Кстати, учитывая исключительное значение музыки в рисованном фильме, необходимо в цикл лекций института повышения квалификации творческих работников для режиссеров и художников—мультипликаторов—включить в качестве безусловно обязательного предмета изучение музыки, обучение пению и игре на каком-либо инструменте, а также обучение танцам и пластике. Наряду с этим, конечно, должно быть четко организовано внутристудийное планирование. Осуществление в ближайшем будущем этих мероприятий обеспечит художественный рост советской мультипликации. Реорганизация дает нам возможность быстро выпускать десятки и сотни блестящих, острых и веселых, прекрасно технически выполненных фильмов.

ВОПРОСЫ ДУБЛЯЖА

Н. КИВА

Первый опыт дубляжа в СССР — закончен. Сейчас уже массовый зритель советского кино имеет полную возможность смотреть фильмы, сделанные в любой стране и на любом языке.

Достаточно убедительным доказательством этого положения является выпуск в прокат американского фильма «Невидимка». Всем известно, что этот фильм был записан на английском языке и что сейчас — после работы над ним в Научно-исследовательском киноинституте — фильм зазвучал по-русски. Это поистине большое достижение. Ведь несомненно, что дубляж со своими возможностями и перспективами представляет для нас большой интерес.

Дубляж интересен для нас как средство, позволяющее полностью донести наши фильмы до всех народностей Советского союза на их родных языках.

Дубляж интересен как средство для более успешного развития экспорта советских фильмов за границу на языке любой страны.

Дубляж интересен как средство показа советскому зрителю интересных с той или иной точки зрения импортных картин.

И, наконец, дубляж интересен как средство, заменяющее чрезвычайно неэкономный способ последующего озвучания фильмов в наших киноателье.

Мы имеем пока небольшой опыт работы в этой области, и поэтому работа НИКФИ над «Невидимкой» представляет для нас исключительную ценность и значение.

Проделанный опыт дает возможность подвести некоторые итоги осуществления эксперимента как с точки зрения технического эффекта, так особенно успехов и недостатков в работе с творческой стороны.

Сама техника (аппаратура, способ использования и пр.) этого дела не представляет особенной сложности [1]. О технике можно сказать, что, несмотря на все еще имеющие место неслаженности, неустойчивость аппаратуры, недостачу оптики и пр.,— она себя оправдала.

Это не значит, конечно, что все с этой стороны в картине сделано на все сто процентов и все в ней удовлетворительно. Отнюдь нет. В картине есть немало технических недостатков: есть места несинхронные, местами неровная запись и пр., но эти технические недостатки идут не от аппаратуры, а от качества людей, обслуживающих аппаратуру.

Остановимся на художественных моментах дубляжа. Они складываются из составления и обработки текста, подбора художественного руководителя, отбора актеров, проработки с ними ролей, репетиций и, наконец, записи текста.

Может быть, многим с первого взгляда покажется, что дубляж—это второсортная работа, пустяк, не заслуживающий внимания творческих работников. А в самом деле — интереснейшая, хотя и кропотливая творческая работа. Добиться совпадения красок, звучания, реакций голоса с действием и переживаниями изображаемого на экране, суметь, если надо, перестроить образ, добиться иного социального звучания и т. д. — все это требует наличия большой культуры и опыта как от актеров, так и от художественного руководителя.

Многое из этого не было достаточно учтено, и поэтому в нашей работе имелись отдельные элементы недоработок, элементы случайности.

Случайно, например, молодой актер студии Хмелева тов. А. Консовский записывался в качестве «Невидимки». Возможно, что тов. Консовский — неплохой студиец, непло-

[1] Хотя она отчасти уже описана в нашей печати, но практика показывает, что более подробное освещение вопросов техники дубляжа в специальной кинопечати бесспорно необходимо и главное слово здесь за НИКФИ, который до сих пор почему-то молчит. — *Н. К.*

«ЧЕЛОВЕК-НЕВИДИМКА» (по роману Г. Уэллса). Режиссер Д. Уэйл. Производство «Юниверсаль». США

хой актер, но дать глубоко продуманный, проработанный образ «Невидимки» Гриффина — ему не удалось. Мала ли работа над образом, недостаточна ли школа актерского мастерства, но факт остается фактом. У Гриффина — Консовского имеют место срывы, неровности в трактовке образа. Местами он кричит там, где должен говорить нормально, местами он спокоен там, где должен быть патетичен.

Чрезвычайно сухи Флора — Харламова, Кренлей—Никитич и Кемп—Лебедев.

Досадно, что Харламову работа с Никитичем (доктором Кренлей) и Лебедевым (Кемп) связывала настолько, что она просто терялась в несозвучии реплик и интонаций.

Своеобразен полицейский инспектор Лейн — актер П. Голубецкий. Он как по тембру голоса, так и по дикции вполне, как нам кажется, совпадает с тем образом упитанного полицейского, который, придя на допрос в бар, кричит: «Глупости ваш человек-невидимка! Чепуха!»

Удачнее других прозвучала артистка Л. Тиссэ в роли Дженни — истеричной хозяйки гостиницы. Ее разговор, крики и причитания впечатляют и доносят задуманный постановщиками образ до зрителя.

Почему же отдельные актеры не справились со своими ролями? — Понятно, и роли разные, и актеры различны. И все же нам кажется, что у многих из них есть роднящие их моменты и к этим моментам в первую очередь относятся отсутствие красок, эмоций, некоторая сухость (Флора, Кемп, Кренлей), нежизненность и какая-то связанность в речи актеров. Местами просто кажется, что в их задачу входило не больше как выступить только лишь в роли переводчиков, сообщающих о поступках лиц, демонстрируемых на экране, а не донести образы и характеры фильма до зрителя. Конечно, игра перед микрофоном и одновременный контроль над собой, работа с механическим суфлером, подающим на малом экране текст актеру, — все это вещи новые и на первое время безусловно тормозящие, но...

Но здесь на помощь должен притти художественный руководитель: его работа с актером, многократные репетиции перед микрофоном, пробные записи и затем уже действительная запись.

Были ли репетиции при дубляже «Невидимки»? — Да, были. Правда, на первом этапе работы их было крайне мало, но в дальнейшем художественный руководитель учел их необходимость и увеличил их количество. Пробные записи также были. Словом, все «формальности» были соблюдены, а работа актеров все же оставляет желать много лучшего.

Так в чем же дело? — А дело в том, что (и это главное) надо уметь работать с актером. Эта часть работы в «Невидимке» является крайне уязвимой.

Вообще не секрет, что кинорежиссеры, за редким исключением, до сих пор еще или просто не работают с актером, или, если работают, то крайне недостаточно и неудовлетворительно.

Ну а как же при дубляже «Невидимки»? — Вот так случилось и при дубляже «Невидимки». Как так? — «Невидимка» идет с большим успехом! Всюду очереди! Всем нравится! И все же творческая сторона фильма хромает. Актеры, повидимому, подчас не понимают задания режиссера, а режиссер исходит из случайного, давая задание актерам, и в результате многое происходит сухо, нежизненно, на полутонах. Мы обязаны были и имели полную возможность сделать в творческом отношении гораздо больше. Разговоры о том, что зритель примет, картина с успехом пройдет в прокате и т. д.,— все это надо уметь воспринимать критически. Надо понимать, что привлекающими зрителя моментами здесь являются как сам по себе своеобразный фантастический сюжет фильма, так и новейшее достижение советской кинематографии — дубляж.

Поэтому бесспорно, что зритель делает здесь нам скидку на эксперимент и не особенно требователен к творческой стороне дубляжа.

Будем же более требовательными. Во втором дублированном фильме такой скидки ни на режиссера, ни на актеров, ни на текст мы не получим.

Особо о тексте

Текст в дубляже играет чрезвычайно важную роль и занимает большое место. Ведь, дублируя заграничный фильм, мы, не нарушая его стройности, имеем полную возможность добиться от фильма нового, нужного нам звучания. Это, конечно, никак не означает, что любому действующему лицу могут быть приданы слова или мысли, явно противоречащие образу. Совсем нет... Но частично обновить текст, придать ему иное звучание, иную нюансировку, дать более сгущенную окраску или, наоборот, ослабить ее там, где это нужно, — это мы обязаны сделать. Конечно, не всегда и не везде удается добиться положительных результатов для осуществления этих намерений. Ведь не секрет, что чем полноценнее сделан художественный образ, тем труднее его ломать, перестраивать. Поэтому и здесь нас ожидают своеобразные трудности, неуспех, неудачи, представление о которых лишний раз заставляет нас ставить вопрос о большой требовательности к тексту, к тщательности его обработки.

Работа над текстом к фильму «Невидимка» шла не без неудач. Вначале режиссер начал работать по тексту, который никем не был ни утвержден, ни даже просмотрен. Само собой разумеется, что ничего хорошего из этого не получилось. Вскоре возник второй вариант текста, началась перестройка на ходу, начались поправки и прочие «прелести», которые лишний раз учат не начинать работы, пока не имеешь готового сценария или в данном случае текста.

Текст, с которым «Невидимка» вышла в прокат, так быстро пошел в работу, что его автор был вынужден помогать режиссеру в освоении им текста (творчески и технически) уже в момент записи. Разве это правильная система работы? Разве от этого не пострадало качество текста? Конечно, это нетерпимая система, и, конечно, качество текста, с которым фильм вышел в свет, могло и должно было быть гораздо лучше. Правда, над текстом была проведена большая работа. «Невидимка», который был сделан в оригинале фильма как сумасшедший анархист, прозвучал в новом тексте как ученый, который затравлен, который задыхается в условиях капиталистической системы, который ищет возможности и условий для проведения и окончания своего опыта о невидимости. Может быть, многое еще не сделано в этом тексте, но главное и основное — сделано: образ героя перестроен.

Жаль только, что в этот текст местами вплетаются моменты, которые, с нашей точки зрения, идут от некоторой поспешности и недостаточной тщательности в работе, от недостаточной требовательности художественного руководителя.

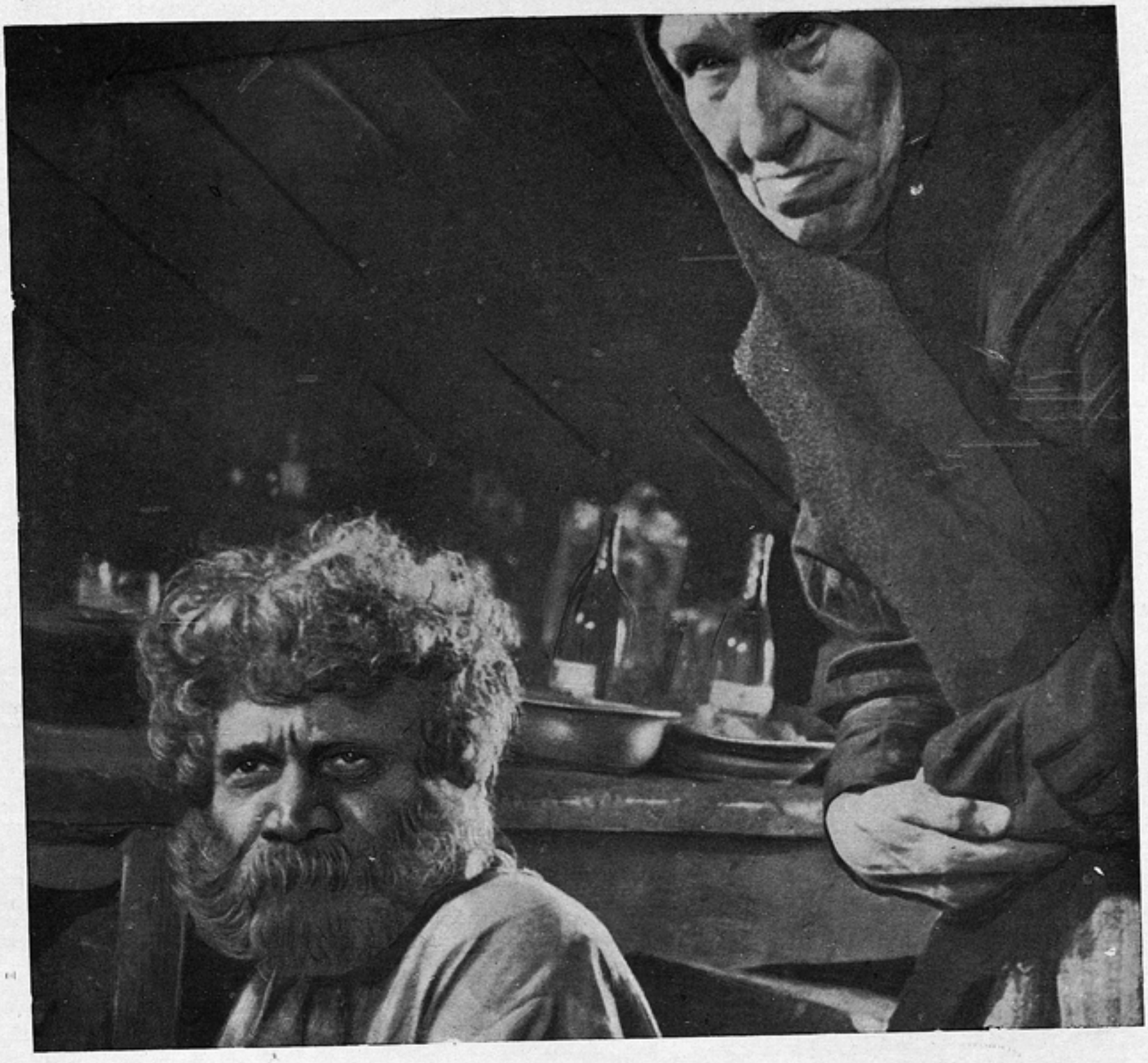
В самом деле. Сошлемся для примера на отдельные реплики, может быть, и второстепенные, но все же имеющие место в картине и потому важные. Вот взять хотя бы то место во второй части, где полицейский Джефферс разговаривает с наделавшим много шума в баре «Невидимкой». «Он невидим; если он успеет раздеться, нам останутся одни тряпки»...— говорит автор текста устами Джефферса. «Он невидим... Вот в чем все дело сним (?), и если он успеет»... — так записывает режиссер.

Что этот второй вариант лучше, литературнее, культурнее? — Отнюдь нет. Может быть, первая фраза не подошла по размеру? Но размер — дело поправимое и никак не за счет безвкусицы.

И дальше, в другом месте. У автора: «Я, наверное, ошибся в расчетах формулы»,— говорит «Невидимка» во второй части. «Я, наверное, ошибся: формула не верна», — записывает режиссер.

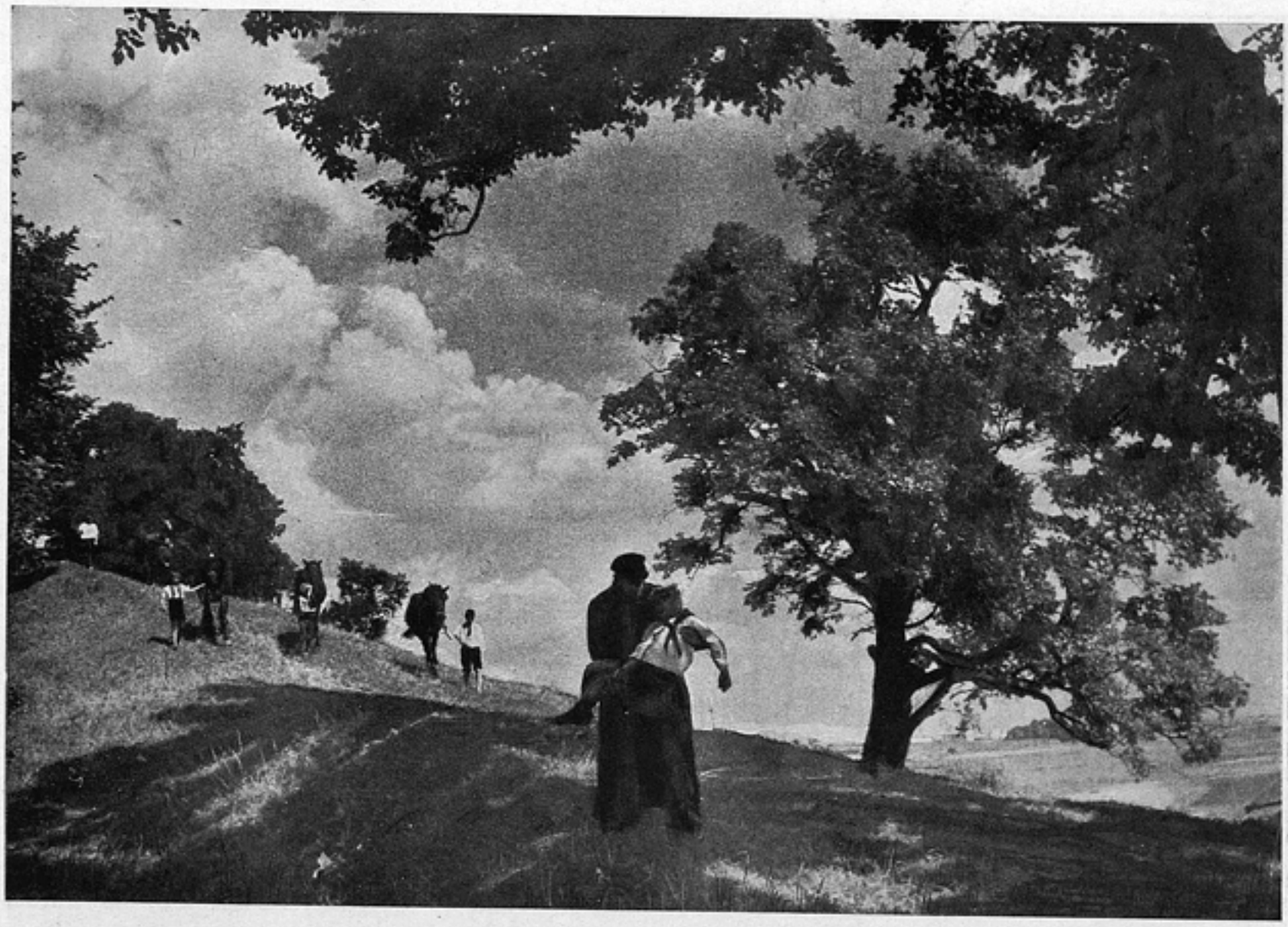
Как будто бы одно и то же, но в самом-то деле различие в нюансировке фраз для всякого грамотного человека очевидно. Мелочь?!—Да, но подобные мелочи могут снизить качество фильма.

Или вот еще: в последней части картины инспектор Лейн предлагает различные способы для обнаружения «Невидимки», и одним из способов инспектор Лейн называет слой песка, которым рекомендуется посыпать стену. Как же это было записано у режиссера? — Вначале это было: «Можно выложить верх стены слоем осыпающейся глины... Едва он коснется... глина падает, и все в порядке». Затем режиссеру было указано, что, видимо, он имел в виду песок, а не глину, так как с глиной обычно ассоциируется нечто липкое, вязкое. Режиссер согласился и предложенную ему фразу «...лучше и а сыпать сухого песка. От прикосновения он посыпется, и мы будем знать»... он записывает:



«БЕЖИН ЛУГ»

Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Сценарий А. Ржешевского. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. «Мосфильм». На фото засл. арт. Е. Захава в роли отца.



«БЕЖИН ЛУГ»

Режиссер засл. деят. иск. С. Эйзенштейн. Сценарий А. Ржешевского. Оператор засл. деят. иск. Э. Тиссэ. «Мосфильм»

«...мы выложим весь верх стены тоненьким (?) слоем мелкого (?) осыпающегося (есть неосыпающийся?) песка. Он коснется... песок падает»... Конечно, можно сказать и так, но падает камень, глина может упасть, а песок все же скорей будет сыпаться. Да и теми, кто ловил «Невидимку», вероятно, так и было задумано, тем более что с падением обычно ассоциируется более слышимый звук, а им это было невыгодно, так как с первым же звуком от падения «Невидимка» понял бы, что его ловят.

Все это как будто бы мелочи, и, может быть, не стоило бы их приводить, но мы с этим не согласны. Мелочи в искусстве, науке, технике чрезвычайно важны, и поэтому к ним надо относиться более внимательно, более культурно.

Снова мелочи...

Задача дубляжа сводилась к тому, чтобы, грубо говоря, переписать фильм с английского языка на русский.

Следовательно, надлежало тщательно продумать, проработать и записать новый русский текст. Однако режиссер при нетщательно продуманом тексте решил блеснуть знанием особенностей английского языка и обычаев. «Вот горчица — м'эм» (не то мама, не то мадам), — записывает режиссер в момент, когда Милли подает горчицу Дженни. Вместо простого твердого русского произношения имени Флора в картине очень часто произносится на английский манер мягко, певуче — «Флеера».

«Невидимка» вместо того, чтобы сказать: «Это я, Джек Гриффин», он, появившись у Кэмпа, устами р у с с к о г о актера, для р у с с к о г о зрителя старается говорить также на английский манер — скороговоркой, обрывисто: «Это я, Г р ы ф н, Джэк Г р ы ф н». Это звучание, конечно, приближено к английскому, но кому и для чего это надо? А бесспорно, режиссер ведь бился над тем, чтобы получилось похоже на английский манер. «Там так говорят». Для нас это не довод — ведь мы же делали русскую версию.

Далее. Зачем режиссер опускает такие, правда, второстепенные, но служащие для определенной разрядки места в фильме? Например, в одной из последних частей фильма, когда «добровольцы» звонят в полицию и предлагают свои советы, как поймать «Невидимку», один из них кричит: «Я имею оригинальное предложение: нужно всю местность обрызгать чернилами». И... дальше?.. Дальше должно следовать продолжение реплики, рассчитанное на реакцию, улыбку зрителя, но режиссер обрывает эту реплику и тормозит реакцию зрителя. Между тем у автора текста было: Он («Невидимка») превратится в негра и станет видимым,тогда вы его и хватайте». Или второй «доброволец» предлагает полиции: «Вы попробуйте пустить в него ядовитый газ»... Здесь режиссер опять обрывает реплику. А дальше должно было следовать: «Что? Конечно, это не так просто, но это совсем не бред».

Как видит читатель, реплики эти вовсе не решающие, но они, никак не загромождая картины, несли некоторую ироническую нагрузку издевки над полицией, а режиссер бесцельно выбрасывает их из картины.

Выводы

Дубляж нами технически вполне освоен. Мы видим и знаем все недостатки текста, все недостатки, идущие от техники, от художественного руководства и актеров.

Нам, например, кажется, что при дальнейшей работе по дубляжу следует максимально использовать театральных режиссеров и актеров. Необходимо привлечь к этому делу творческих работников, работающих на радио.

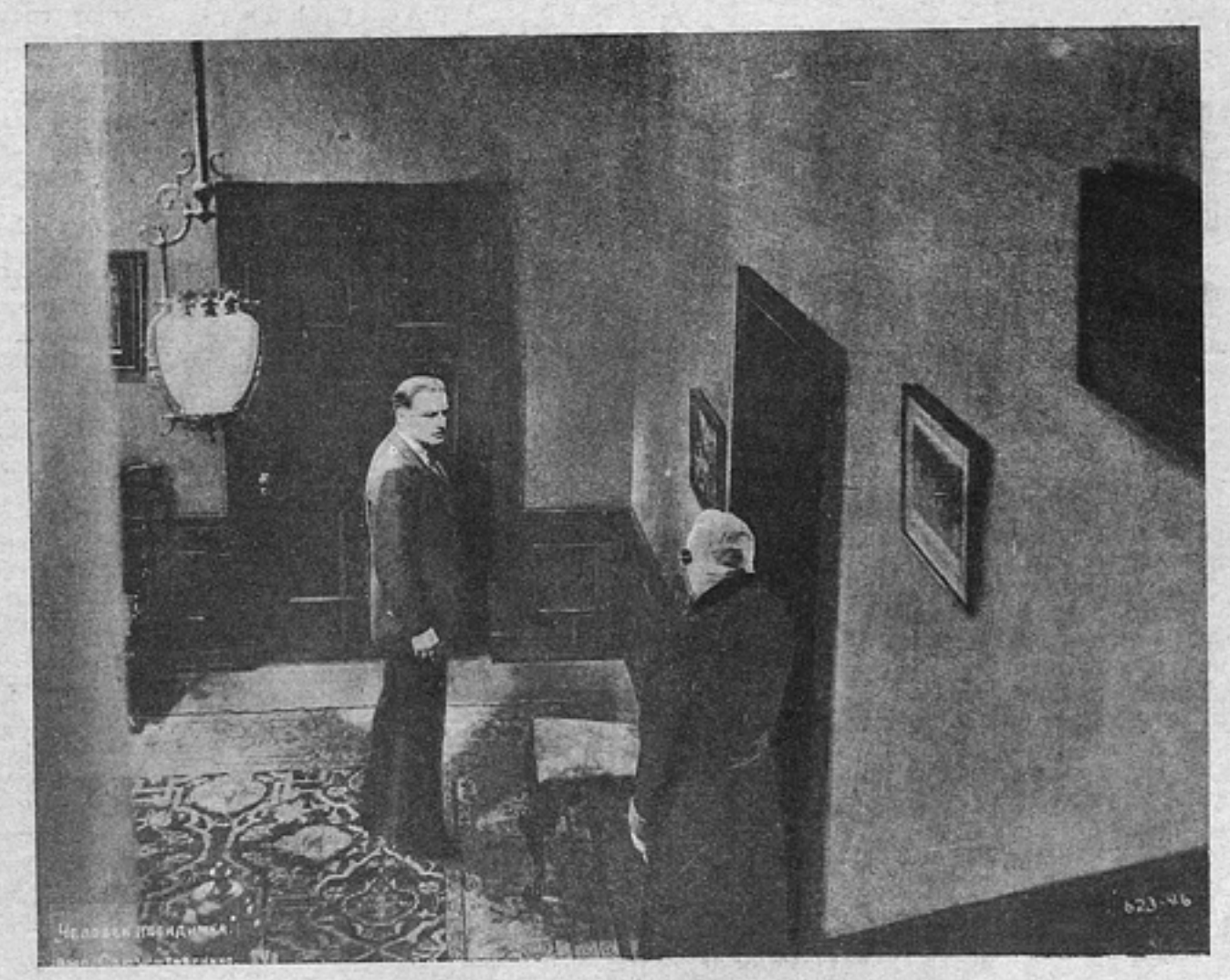
Бесспорно исключительное значение текста, и бесспорна необходимость над ним высококачественной работы.

Бесспорен вопрос о том, что монтаж в дубляже есть не больше, не меньше как технический процесс, от которого режиссер абсолютно свободен. Ранее для некоторых это обстоятельство было неясно.

Оправдался также опыт перезаписи музыки с граммофонных пластинок. Этот момент заслуживает быть вкратце освещенным. В последней части кусок, где умирает «Невидимка», сделан на музыке. По ряду причин музыку оригинальной версии следовало заменить новой. И вот началась обычная «тяжба» между художественным руководителем и администраторами. Первый ради минуты звучания требовал, конечно, композитора, и, конечно, оркестра, и... следовательно, больших денег. Предложение пойти на перезапись специальным аппаратом «мелодиум» музыки с граммпластинок рассматривалось как халтура, а не хозяйское отношение к народным деньгам. Однако музыка была перезаписана.

Опыт дал положительный результат.

И, наконец, главное, что показал нам опыт первой работы,—что пора выводить дубляж из условий полуфабричной установки при институте в специальную киностудию.



«ЧЕЛОВЕК-НЕВИДИМКА» (по роману Г. Уэллса). Режиссер Д. Уэйл. Производство «Юниверсаль». США

ГРИМ КИНОАКТЕРА

М. АЛЕЙНИКОВ

Расположение грима на лице актера

Тщательно роясь в библиографических справочниках, мы не нашли ни одной статьи по вопросу о киногриме, напечатанной за последние 3—4 года. После книжки С. И. Гуськова «Искусство грима», вышедшей в 1932 г., мы нигде не встречаем высказываний о гриме в кино. Не говорят об этом на производственных совещаниях, на конференциях, посвященных организационным или творческим вопросам нашего производства. В ГИК этим вопросом не занимались даже тогда, когда там существовали актерские факультеты, а в актерских мастерских при киностудиях занятия по гриму в программу не входят. С некоторых пор мы совсем забыли о гриме, о постановке гримерного дела в наших киностудиях, о квалификации мастеров-гримеров, перед которыми постоянно возникают важнейшие, часто решающие проблемы изменения или корректирования лица актера, исправления местных, локальных дефектов лица, не говоря уже о создании сложных масок.

Отчего же забыт этот важнейший участок на кинопроизводстве? В киностудиях часто находятся в длительном простое режиссеры, ассистенты, их операторы, звукооператоры и др. Однако мы не можем назвать случая «простоя» гримера даже невысокой квалификации. На самостоятельную работу в съемочную группу назначаются такие «мастера», которые могли бы в лучшем случае состоять при квалифицированном мастере в учениках. Однако стоит только хоть немного сосредоточить внимание на этой важнейшей проблеме кинопроизводства, как мы увидим, что эта проблема тотчас упирается в актуальнейшую проблему сегодняшнего дня советской кинематографии — в проблему созда ния актерских кадров.

Если мы проследим историю гримерного дела в русской кинематографии от зарождения художественной кинематографии в России до последних дней советского кино, то мы должны будем констатировать определенную зависимость состояния гримерного дела от положения дела на актерском фронте кинематографии.

Приведем один характерный факт наших дней: в то время как московские кинорежиссеры (а вместе с ними актеры и операторы) буквально стонут от недостатка в квалифицированных гримах, в одной только Москве можно назвать двух выдающихся мастеров этого дела, которые в течение последних 4—5 лет или совсем не работают в кино, или работают лишь эпизодически. Их имена — Н. М. Сорокин, А. Н. Шаргалин — хорошо известны работникам художественной кинематографии и московскому театральному миру. Вне всякого сомнения имена эти приумножатся, если только заняться более детальным изучением вопроса. Чем же объясняется этот уход мастеров грима из кино, уход, ставший особенно заметным явлением в 1926—1930 гг. Если проследим историю советского киноактера, мы заметим, что в первые годы русской кинематографии, когда производство художественных фильмов организованно собирало около себя постоянные кадры профессиональных актеров, когда производство фильмов опиралось на своих актеров, когда и сценарист и режиссер ориентировались в своих планах на этих актеров, ценя их дарование и профессиональное мастерство, тогда была необходимость использовать все возможности искусства грима, чтобы устранить внешнее несоответствие актерского лица с внешним выражением действующего лица. Изобретательство гримеров делало при этом «чудеса»: двадцати- и двадцатипятилетние актрисы и актеры с одинаковым успехом исполняли и роли гимназисток и гимназистов и роли сорокалетних.

Затем наступил период в советской кинематографии, когда актерское мастерство подменялось «типажным материалом», когда место киноактера занял «натурщик».

Совершенно понятно, что, отведя такую роль актеру в кино, исчезает потребность при помощи грима изменять или корректировать лицо своих актеров, ибо исчезла заинтересованность в данных, в определенных актерах. Вот почему и приостанавливается развитие гримерного искусства в кино, вот почему о нем снова заговорили именно в тот момент, когда вновь остро поставлен актерский вопрос.

Если вспомнить, каких трудностей представляет корректирование лица светом при условии, что актер находится в движении (и особенно при осуществлении техники съемки с движения), что часто и на крупных планах снимаются сразу два лица, требующих подчас равного освещения, искусное участие гримера в работе над лицом актера приобретает существеннейшую роль. При этом мы имеем здесь в виду не столько подчеркнуть роль гримера в случаях создания специальных масок и при постановках исторических фильмов, когда требуются прически, бороды и пр., сколько отметить значение корректива грима, значение его при изменении не только строения кожи лица, но и исправление дефектов контуров лица.

В американских киностудиях уделяют этому вопросу очень много внимания. Во главе гримерных мастерских студий там стоят художники-живописцы. Руководитель гримерной мастерской Первой национальной студии бр. Уорнер художник-портретист Перек Бестлюр поместил в журнале «American Cinematographer» (май 1935 г.) интересную статью о своей практической работе в студии по применению корректива грима. Автор рассказывает, как его мастерская часто упрощает задачу оператора, помогая в то же время использовать в съемке талантливых актеров (особенно актрис), которых, несмотря на яркость их актерского дарования, часто не снимают исключительно из-за дефектов лица. При помощи корректива грима удается «переделывать» лицо актера. Гример пользуется при этом теми же основными приемами, с помощью которых кинооператор придает форму лицу освещением: освещать сверху впадины и затенять выступы. Это достигается тщательно обдуманным использованием различных оттенков обычных гримов.

Перек Бестлюр для иллюстрации своего метода и практики своей работы приводит весь цикл операций, который должна пройти новая актриса, прежде чем ее снимают в фильме.

«Прежде всего мы изучаем лицо актрисы по ее фотографии, чтобы получить предварительное представление о тех коррективах, которые нам придется внести. Затем мы узнаем, к какому типу грима она прибегала прежде, и определяем, какой должна быть основная тень ее грима.

С этого момента начинается творческая часть корректива грима. Предположим, что актриса имеет слишком круглое и полное для наших целей лицо, в особенности около щек и подбородка; нос ее широковат и довольно плоский; губы больше, чем нам хотелось бы; на подбородке ясно виднеется ямочка, а в углах рта имеются небольшие впадинки, которые уменьшают впечатление юности. Кроме того у нее такие голубые глаза, что они будут казаться на экране отбеленными.

Прежде всего, конечно, требуется сделать лицо более тонким. Это делается применением фона грима на несколько номеров темнее, чем основной грим, накладывая его у линии волос и под подбородком точно таким же образом, как если бы оператор старался удержать в этих местах тень. Предположим, что основным оттенком является фон (grease paint) № 25, следовательно мы должны нанести фон № 29. Широкий нос будет сделан тоньше, если бросить на гребень его больше света, наложив светлую краску, скажем, № 22, и затенив стороны его более темными тенями, может быть, № 27.

Губам, конечно, придаются новые формы с помощью губных румян наложением основного цвета до соприкосновения с новой линией губ.

Ямочка на подбородке и впадины в углах рта будут окрашены более светлой краской, чем основная грунтовая, скажем, № 23.

Глаза в дополнение к обыкновенному способу выделения будут сделаны более темными наложением красного пятна в углах, где оно произведет небольшие темные отсветы в радужной оболочке. В связи с этим может представлять интерес тот факт, что в нашей студии является законом иметь естественные брови: выщипанные брови — вещь строго воспрещенная не только вследствие их неестественности, но вследствие влияния их на линии и контуры лица.

Как только вопрос о гриме будет решен, делается подробный эскиз лица актрисы с указанием подробно мест, где накладывается корректив-ный грим, и точно обозначаются цвета накладываемых в каждом месте красок, а также и цвет основного грима. Эскизу дается порядковый номер и он вместе с фотографией корректива грима помещается в картотеку гримерного цеха.

Следует уяснить, что этого корректива грима строго придерживаются и что он накладывается не самим актером, а гримером студии. Решительно каждая актриса, работающая в нашей студии, имеет свой особый грим. Такую же процедуру проходят и все актрисы, взятые на время из других студий или приглашенные только на одну картину. Мы нашли, что независимо от природной красоты актрисы эта система корректива грима приносит пользу, так как даже красивые до совершенства женщины имеют какой-нибудь незначительный недостаток в чертах лица, который может быть сглажен этим путем.

На практике мы нашли, что эта система грима, не выводя ничего из контроля оператора, оказалась очень полезной для людей, стоящих у аппарата. Среди наших операторов имеются люди, которые так придирчивы к гриму, как никто в мире, и все они единодушно заявляют, что наша система корректива грима освобождает их от забот о гриме, упрощает работу по освещению отдельных актеров и дает им возможность работать с бо́льшим эффектом на любой картине.

Этот метод можно с одинаковым успехом применить и к характерному гриму. Дж. Муир, например, в своей недавней двойной роли воспользовалась этой системой для изображения одного действующего лица, в то же время играя роль другого персонажа в своем обыкновенном корректив-ном гриме. Марион Дэвис в своей очередной картине «Пейдж мисс Глори» была превращена в обыкновенную непривлекательную служанку. Пользуясь описанным выше способом, мы заставили глаза ее казаться круглыми и истощенными, рот — тонким и прямым, придали ей отчетливый двойной подбородок и сделали замечательно вздернутый нос. Для этого не было употреблено ни кусочка гримерного пластыря, не было сделано ни одной искривляющей черты лица полосы— все было сделано разрисовкой лица фоновой краской.

В этом по-моему и заключается секрет. Мы применяем грим, не просто покрывая плоскую поверхность, а точно таким же образом, как портретист изображает на своем плоском полотне лицо, которое находится в пределах трех измерений. Лично я нахожу свой прежний опыт, как портретиста, очень ценным в этой новой интерпретации косметической науки. Кроме того я решаюсь сказать, что такой опыт окажется безусловно существенным, когда цветная кинематография займет свое место. Я считаю, что в эти дни останутся только те гримеры, которые хорошо владеют кистью и палитрой. Корректив-ный грим с успехом применялся в картинах, сделанных по способу техниколор, и, когда мы достигнем совершенства в цветной кинематографии, он получит высшее свое развитие, так как тогда мы будем иметь дело не с монохроматическими величинами рисования тушью, но всей гаммой цветов. Наш корректив-ный грим должен будет тогда наноситься так, как художник наносит краски, создавая формы лица с помощью тончайших нюансов цвета и тени».

По сути дела художник Перек Бестлюр в своих высказываниях никаких «америк» не открывает. В практике работ наших лучших мастеров-гримеров применялись и применяются те приемы исправления дефектов лица, о которых пишет Перек Бестлюр. Но достойна подражания та систематическая, та упорная, организованная борьба, которую американские киностудии ведут за повышение квалификации гримеров, за изучение гримерного мастерства. Эта борьба за преодоление дефектов лица у талантливых актеров становится в наших условиях большим организующим фактором: советская кинематография должна создать в самые короткие сроки огромные актерские кадры, и мастерство грима сыграет в этом деле большую роль. Недалек тот день, когда, как правильно предупреждает об этом Перек Бестлюр, цветное кино предъявит новые более сложные требования к советскому гримеру.

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Режиссер В. Строева. Оператор Л. Косматов. «Мосфильм». На фото засл. арт. Н. Хмелев и засл. арт. Б. Щукин

ОТЕЦ

Н. ЗАРХИ

Печатаемый ниже вариант сценария Н. А. Зархи под названием «Отец» обнаружен нами в архиве кинофабрики «Рот-Фронт» Межрабпомфильма. Он написан рукой Н. А. Зархи, частью карандашом, частью чернилами. На обороте рукописи имеется (во фрагментах) текст сценария «Мать», напечатанный на машинке. Разрозненные листы последнего использованы Н. А. Зархи в качестве бумаги для черновика. Сличая напечатанное на машинке (сцену прихода матери с листовками на завод, сцену встречи Пашки с матерью у тюрьмы) с последним вариантом сценария «Мать», легшим в основу постановки режиссера В. И. Пудовкина, мы находим между тем и другим много общего, а местами текст почти тождественен. Из этого можно заключить, что Н. А. Зархи имел уже вполне сложившуюся концепцию «Матери», когда приступил к написанию наброска под названием «Отец». Об этом же свидетельствует и публикуемый вариант. В нем роль матери почти целиком передана отцу, но при этом сохранены полностью эпизоды, разработанные прежде для «Матери» (тема с оружием, спрятанным Пашкой подполом, выдача этого оружия полиции, тема бегства Пашки из тюрьмы во время ледохода, столкновение демонстрации с конными драгунами и смерть Власовых под копытами лошадей). Насколько нам удалось выяснить, вариант под названием «Отец» возник при следующих обстоятельствах. Постановка «Матери» М. Горького в сценарной обработке Н. А. Зархи была правлением «Межрабпом-Русь» поручена первоначально режиссеру Ю. Желябужскому. Последний подходящей актрисы на роль матери, приемлемой с точки зрения его режиссерских требований, не нашел. Тогда было решено образ матери переделать в образ отца, пригласив для исполнения этой роли актера МХАТ И. Москвина. В подобных целях и была произведена переработка сценария «Мать». Зархи ограничился однако только изложением общей концепции. Сценарий «Отец» так и не был написан, и дело с постановкой Ю. Желябужского заглохло. Когда за постановку «Матери» взялся В. Пудовкин, он совершенно отбросил мысль заменить мать отцом и в своей режиссерской разработке стал отталкиваться от первого варианта «Матери», написанного до «Отца».

Н. Иезуитов

Это было в тревожные и грозные дни 1905 года.

В рабочей слободке одного из приволжских городов жила семья слесаря Власова, состоящая из него, двадцатилетнего сына Пашки и жены его, забитой женщины из рабочего поселка.

Жили вместе, в одной комнатушке, но разными путями шла жизнь каждого из них.

У Власова все было просто и ясно. Он жил, как жили все тогда. На пути с завода домой лежал кабак, и там в винных парах вместе с большинством остальных рабочих находил он всю радость и утешение от тяжелой, бессмысленной жизни. Смирный и робкий, подвыпив, он преображался... Буйный во хмелю, становился драчлив и задирист. И не раз избитым возвращался из кабака домой для того, чтобы заснуть тяжелым, хмельным сном. А на завтра все начиналось сызнова.

И так изо дня в день проходила жизнь.

С сыном Власов виделся редко и не знал, да и не интересовался он, как и чем живет Пашка.

А Пашка жил совсем другой жизнью. Окончив работу, по вечерам, стараясь оставаться незамеченным, уходил куда-то, встречался с какими-то чужими для Власова людьми.

Пашка, несмотря на молодость, был сознательнее и глубже отца своего. Пашка был революционером.

В один из вечеров не везло Власову.

Сгорая жаждой выпить, не мог он утолить свою жажду. Денег не было. В долг не отпускал кабатчик. И когда в отчаянии Власов изнемогал от неутоленной жажды, нашлись добрые люди — выручили Власова, угостили его на славу, и пьяный, слезой истекая, радовался Власов своим новым друзьям и приятелям.

Друзья были однако не бескорыстны... Табельщик Горбов, возглавлявший компанию мрачных пропоиц, знал, что он делает, когда в полном согласии с властями придержащими и заводской администрацией собирал вокруг себя организованную шайку пьяных и хулиганистых людей.

Были тревожные дни. Всю страну охватила революционная лихорадка. И ее отголоски докатились и до нашего города. На заводе знали о том, что в полной солидарности с рабочими всей страны и здесь готовились забастовка и революционные выступления.

И власти не дремали: организованным революционно-настроенным рабочим они хотели противопоставить — в помощь полиции —отряды добровольцев-черносотенцев. В эту-то компанию был вовлечен и Власов.

Власов был богобоязненный и покорный верноподданный и слуга своих хозяев.

И когда однажды наступил момент «боевых» действий. Власов, безо всяких колебаний, был готов поработать во славу «законности и порядка».

В этот день ожидали забастовки. С раннего утра черносотенцы готовились к ликвидации попытки забастовщиков. Собравшись у Горбова, они вооружились кастетами, гирями, намереваясь проучить смутьянов.

Подвыпивший Власов вместе с остальными энергично готовился к бою.

На заводском дворе и на самом заводе черносотенцев была организована ловушка для главных зачинщиков.

И когда небольшая группа рабочих с призывом «кончать работу» появилась в заводском корпусе, они были окружены черносотенцами, принявшимися за избиение пришедших.

Но Власову судьбой был уготован чрезвычайный сюрприз: среди организаторов забастовки одним из активных ее руководителей, неожиданно для старика, никак не ждавшего, что его сын сможет быть в лагере «государственных врагов и преступников», оказался Пашка.

Обалдевший от неожиданности, Власов пришел, наконец, в себя. Позабыв обо всех, он видел только сына. Весь гнев, вся злоба обрушились на него.

Пашке удалось выбраться из ловушки. Преследуемый черносотенцами, он с глазу на глаз столкнулся с отцом.

Между ними завязалась борьба, из которой Пашка вышел победителем. Сбитый с ног, отец не смог догнать спасавшегося от преследования сына.

А в это же время, преследуя других забастовщиков, группа черносотенцев ворвалась в кабак, куда скрылся один из них — молоденький паренек. В ужасе, отбиваясь

от разъяренной толпы, паренек выхватил револьвер. И шальная пуля наповал убила случайно очутившуюся в кабаке мать Пашки, жену Власова — Пелагею.

Вечер застал старика Власова убитого горем. От руки Пашкиных товарищей «сицилистов» погибла жена. Сын Пашка оказался преступником...

Тяжелым грузом нависли на старика ужасы прошедшего дня.

Власов теперь только припомнил все о Пашке.

В частности он вспомнил о странном поведении Пашки, которого он когда-то накрыл за тем, что Пашка что-то прятал в подпол. Тогда Власов не обратил на это внимания, теперь он обнаружил там оружие.

Застывший сидел он в своей каморке у тела покойницы жены...

А в слободку уже вошла рота драгун наводить порядок на приведенную в движение рабочую слободку... У рабочих шли обыски и аресты...

А Пашку, узнавшего о смерти матери, потянуло домой. У него была еще и другая причина, заставлявшая обязательно проникнуть домой: дома было спрятано оружие, подготовленное на случай революционного выступления... Нужно было его достать.

И ночью Пашка пробрался домой.

Встреча с отцом у трупа матери.

Ужас, упреки и гнев Власова обрушились на Пашкину голову.

Пашка не чувствовал своей вины. И в разгар его бурного объяснения с отцом в квартиру нагрянула полиция с обыском...

Душевная борьба во Власове. Борьба своего, как он понимал, долга и чувства любви к сыну окончилась тем, что Власов сам выдал полицейским оружие, спрятанное сыном и не найденное обыскивающими.

Власов думал спасти Пашку чистосердечным признанием. «Пусть отсидит немного—это ему наукой послужит, бросит Пашка свои дурацкие затеи»,— так думалось старику, когда предавал он сына.

Но не так думали те, кто с корнем хотел вырвать «революционную заразу». Пашку арестовали. Пашку судили. Суд «скорый, правый и милостивый» приговорил Пашку в назидание и во устрашение всем к смертной казни.

И за это время перемена произошла в душе отца... Многое, остававшееся для него неясным и скрытым, приобрело новый смысл.

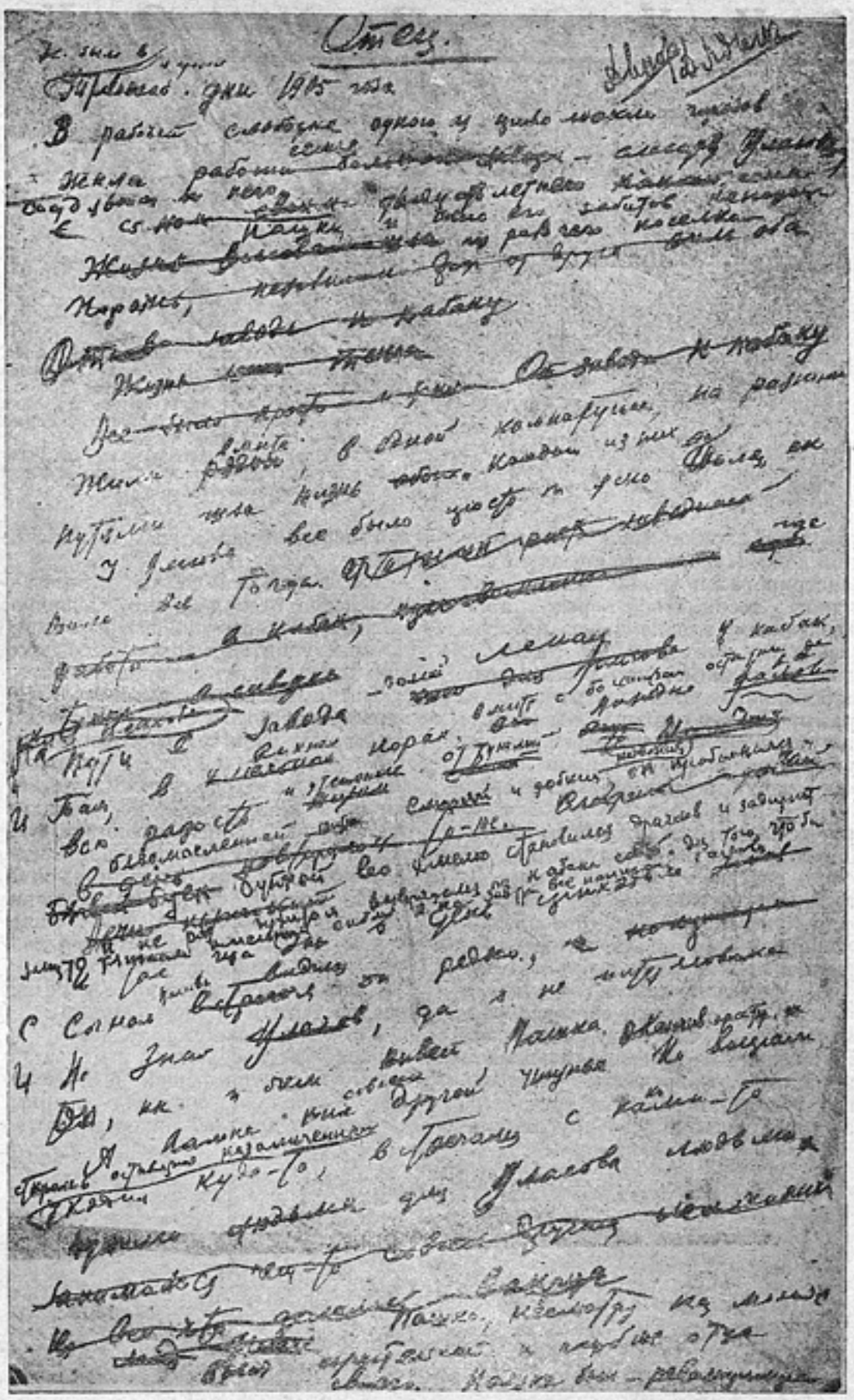
В предсудебный период он ближе столкнулся с теми, в чьих рядах был Пашка. По-новому он взглянул на них, по-новому понял и свою роль в том, что происходило.

И Власов понемногу втянулся в активную революционную работу.

И когда после суда товарищи Пашкины решили спасти Пашку, организовав побег его из тюрьмы, Власов был уже с ними и против тех, кто осудил Пашку.

В день побега должна была быть организована демонстрация рабочих.

Новая, стихийная волна протеста не знала преград. Мощным потоком потекла демонстрация к тюрьме.



А там в это время начался массовый бунт заключенных, давший возможность Пашке бежать.

Не все шло так гладко, как было задумано... Задержалась демонстрация, трудности встали и на пути побега.

Но вот Пашка уже выбежал из тюрьмы. Его преследуют вниз, к реке, над обрывом которой стояла тюрьма.

Была весна, начался ледоход...

Спустившись к реке, преследуемый Пашка бросился на льдину... Пуля догнала его. Смертельно раненый выбрался Пашка на берег, добежал до приближавшейся демонстрации и бездыханный упал на руки отца...

А навстречу демонстрации лавиной надвигались конные драгуны...

И с трупом сына на руках, подхватив упавшее из рук убитого знаменосца знамя, впереди всех, прямо навстречу драгунам, увлекая за собой дрогнувшую было толпу, двинулся Власов...

И когда налетели драгуны, словно вихрем, смыло Власова.

И на очищенной от побежавших, расстреливаемых демонстрантов площади высоко поднявшееся над землей весеннее солнце озарило два в смертной судороге слившихся трупа—Пашки и Власова, отца его...

Путешествие скептика вокруг света

А. ГЮНСЛИ

Откровенность—несомненное качество автора печатаемого нами очерка английского буржуазного писателя Гюнсли. Альдос Гюнсли горько сетует на то, что колониальные народы получают в кино представление о своих поработителях, что кино разрушает ту шаткую веру в „белых", которую пытаются воспитать миссионеры.

Буржуазное кино в массе своих произведений фальшиво и бессмысленно, и в этом отношении Гюнсли прав. Но вместе с тем оно, хотя и искаженно, как в кривом зеркале, все же дает картину лживого и бессмысленного буржуазного общества. Все пороки буржуазного общества, которые увидел Гюнсли в фильмах, демонстрируемых в колониях, свойственны ему в действительности.

Кругом царила тишина тропической ночи. На открытом воздухе демонстрировался фильм. Безмолвная толпа теснилась перед ярко освещенным экраном, на котором мелькали, приходили и уходили, тоже безмолвные, как рыбы, люди современной кинематографической драмы. И какой драмы! Мы попали как раз в тот момент, когда какой-то субъект в безукоризненном фраке (как пишут романисты) взламывал топором дверь, стрелял в каких-то других людей, для того чтобы обнять сопротивляющуюся даму, тоже, конечно, одетую в бальный туалет. В это время другой субъект, неизвестно откуда взявшийся, бросался в мчавшийся автомобиль, который валился в пропасть. Субъект благополучно перескакивал в несущийся на всех парах поезд, который злоумышленники спускали под откос. Но спешащий человек неизменно выскакивал из обреченных на гибель автомобилей, поездов и тотчас же находил какой-нибудь другой способ передвижения, еще более скорый.

Мы не досидели до конца, но было абсолютно очевидно, что спешащий молодой человек найдет аэроплан, который упадет на крышу того дома, где хотят обнять плачущую даму, несмотря на ее сопротивление. Он ворвется в дом как раз во-время, чтобы помешать совершиться чересчур медлительному насилию. (Отметим мимоходом, что акты насилия в кино неизбежно запаздывают: преступники не торопятся, чувствуют себя, как дома, и герои всегда успевают прибыть с другого конца света, прежде чем добродетельное сопротивление героини будет сломлено.) Бандит получает пулю в лоб, а молодой герой и плачущая дама заключают друг друга в объятия над распростертым трупом бандита.

На фоне тропической ночи на экране в абсолютном молчании мелькала потрясающая бессмыслица. Молчаливо смотрели яванцы. О чем они думали? Какое впечатление производила на них эта демонстрация западной цивилизации, спрашивал себя я. Я задавал себе этот вопрос и в Северной Африке, и в Индии, и на Малайском полуострове.

На земле есть много рас с различными оттенками кожи, есть много колоний, протекторатов, подмандатных стран, есть страны «свободные», предоставляющие только «концессии». В общем существует громадное разнообразие политических институтов подчинения народов, но Холливуд, город, выпускающий сотни фильмов, — один.

Арабы и полинезийцы, негры и индусы, малайцы и китайцы — все смотрят одни и те же фильмы. Уголовная драма, демонстрируемая в Тунисе, смотрится и в Мадрасе. Может быть, в один и тот же вечер одни и те же семь потрясающих частей фильма о материнской любви и супружеской измене будут смотреть и в Корее, и на Суматре, и в Судане, и еще где-нибудь.

Кадр из зарубежного фильма

Кадр из зарубежного фильма

ных, но непреклонных отцах, неизменно читающих библию, и молодых девицах, легко увлекающихся, постоянно обманутых (слава богу, похищения иногда удаются) и в заключение падающих перед распятием с ребенком на руках.

Что касается их искусства, то оно состоит из молодых людей, одетых в пижамы и туфли и пишущих портреты дам, достойных фигурировать на обложке иллюстрированного журнала.

Их литература — это небогатый лексикон кинематографических титров.

Таков мир белых людей, как он показывается на экране: мир жуликов и идиотов, ненормальных и мошенников; мир грубости, отсталости и глупости; мир, лишенный малейших интеллектуальных запросов; мир, который ничего не знает об искусстве, литературе, философии и науке; мир, где изобилуют моторы, телефоны, автоматические револьверы, но где нет и следа какой-нибудь современной идеи; мир, где мужчины и женщины действуют только под влиянием инстинкта, желаний и эмоций, но где совершенно

Одни и те же бесчестные миллионеры будут совершать одни и те же мошенничества для развлечения бирманской аудитории в Мондале и жителей Маори на Новой Зеландии. Везде, на всем земном шаре постановщики фильмов из Холливуда являются миссионерами и пропагандистами цивилизации белых рас. Только благодаря фильмам представитель порабощенной расы, которого ничему не учили и который никуда дальше своего местечка не ездил, знакомится с высшей цивилизацией, которая его покорила и управляет им. И что же он узнает о ней? Какова же эта пресловутая цивилизация белых людей, которую показывает ему Холливуд?

Чувство стыда охватывает меня при этих вопросах. Мир, изображаемый кино, — это мир преступности и глупости. Если показываемые на экране люди не воруют, не убивают, не жульничают или не пытаются насиловать (слишком медлительно, как мы видели, чтобы преуспеть в этом), то они хнычут над своими детьми или о своем старом, дорогом доме; герои фильмов неизменно настолько идиотски респектабельны, что вызывают только максимум досады у зрителей; они или прогуливаются в мраморных залах, или бесцельно мечутся по всему земному шару на каких-то сверхскоростных машинах. Деньги они добывают всегда наименее почтенными способами, весьма непродуктивными и вредными для общества, — обычно спекуляцией. Их знания, их наука заключаются в темных способах получения денег, которые неизменно похищаются жуликами, также обуреваемыми жаждой наживы. Их религия заключается в прописной морали, в убеленных сединами пасторах, во всепрощающих матерях, религиозных, набож-

Кадр из зарубежного фильма

отсутствует мысль. Короче говоря, мир, из которого выброшено все, что составляет силу современного Запада, его политическое и(я, как патриот, хочу в это верить) идейное превосходство над Востоком. Словом, выброшено все то, что дает чувство гордости ва то полушарие, в котором родился и в которое стремишься вернуться. Холливуд представляет нас народам, живущим на Юге и Востоке, как расу бездельников и дегенератов. Полное неведение жизни своих господ, какое было у порабощенных народов, во всяком случае предпочтительнее, чем знания, даваемые Холливудом. Среди желтых, коричневых и черных народов Холливуд распространяет убийственную карикатуру на нашу цивилизацию. Он дает панораму наших поступков и деяний, но в совершенно извращенном виде, откуда исключены политика, наука, обозрение книг, обзоры деятельности научных обществ. В журналах кинохроники он показывает только происшествия, бракоразводные процессы и т. п.

Белые сетуют на то, что цветные расы не питают к ним былого уважения. Чему же тут удивляться? Меня поражает, что осталась еще хоть капля уважения.

Там, среди этой безмолвной толпы яванцев, когда драма достигла на экране верха бессмысленности, я удивлялся, почему вся эта толпа в единодушном порыве не встанет, не повернется к нам и не осыплет нас градом насмешек и презрения, почему вся эта толпа не бросится в город с криком: «Почему нами до сих пор управляют эти идиоты», убивая по пути всех встречающихся им белых... Идиот, мелькающий на экране, мог бы служить оправданием любого эксцесса.

К нашему счастью, Восток терпелив и вынослив. К тому же он еще благоразумен, так как он знает, как сказал Илер Беллок, что «что бы ни случилось, у нас есть пулеметы, которых у них нет». Мы — это белые.

Пулеметы могут приостановить действие, но остановить мысль они не могут. Цветные расы гораздо худшего мнения о нас, чем раньше. В этом повинно не одно кино. В этом повинно развитие образования среди туземцев, повинны уроки мировой войны — все, что было сказано о священном праве национальностей, о праве народов на самоопределение, сопровождаемое обещаниями свобод, которые никогда не выполнялись. Все это сыграло роль, но роль Холливуда в умалении престижа — бесспорно доминирующая. Народ, моральные и умственные качества которого таковы, какими их рисует его собственный пропагандист, не может претендовать на уважение. Если бы фильмы верно отражали действительность, то и вся Европа и Америка заслуживали бы того, чтобы быть отданными под протекторат бушменов, папуасов и африканских пигмеев.

К счастью, это не так. Мы, люди Запада, знаем это хорошо. Но никем неруководимый ум туземца этого не знает.

ХРОНИКА КИНО

«ЛЕНФИЛЬМ»

◎

Киностудия «Ленфильм» приняла к постановке сценарий М. Блеймана и И. Зильберштейна «Путешествие в Арзрум». Фильм по этому сценарию будет выпущен к февралю будущего года — к столетней годовщине со дня смерти А. С. Пушкина.

Авторы сценария положили в его основу повесть великого поэта «Путешествие в Арзрум» и исторические документы и материалы, в частности воспоминания декабристов, служивших в ту эпоху в кавказской армии.

Недавно сценарий «Путешествие в Арзрум» обсуждался на режиссерской коллегии «Ленфильм». Большинство выступавших (Ф. Эрмлер, Г. Козинцов, Л. Трауберг, Н. Коварский, Р. Мессер и др.) единодушно признавало достоинства сценария, верно отражающего пушкинскую эпоху, правильно показывающего политическую и творческую трагедию великого русского поэта.

Фильм «Путешествие в Арзрум» будет ставить новый режиссер «Ленфильм» М. З. Левин, работавший сорежиссером-художником над «Подругами», в содружестве с опытным кинематографистом.

◎

«Беспокойная старость» — название нового фильма, который будут ставить режиссеры А. Зархи и И. Хейфец по сценарию ленинградского писателя Л. Рахманова.

Это фильм о великом ученом К. А. Тимирязеве, одним из первых ученых перешедших на сторону советской власти в первые же дни Октября.

На материале личных, семейных отношений и связей сценарий показывает, как интеллигенция относилась к советской власти в первые дни Октября.

В конце марта А. Зархи и И. Хейфец начинают съемки нового фильма.

◎

Молодые режиссеры Р. и Ю. Музыкант начали постановку фильма «Падение Кимас-озера» по сценарию Геннадия Фиша. Сценарий этого фильма построен по одноименному роману Геннадия Фиша и раскрывает одну из замечательнейших страниц в истории гражданской войны — исторический лыжный переход курсантов интернациональной военной школы к Кимас-озеру (в Карелию).

◎

Писатель Л. Славин вместе с режиссерами Г. Козинцовым и Л. Траубергом заканчивает разработку сценария второй серии «Юность Максима» — «Возвращение Максима».

В начале второго квартала должны начаться съемки второй серии фильма. В нем Максим, ставший уже профессиональным революционером, ведет борьбу против войны, за бойкот военных заказов на петербургских заводах.

«МОСФИЛЬМ»

◎

Режиссер Д. Мариан приступил к постановке фильма «Мужество» по сценарию Павленко и Радзинского. Действие развертывается на Дальнем Востоке. Все съемки будут произведены под Москвой. Для съемки специального натурного материала на Дальний Восток выедет оператор.

Между последней работой реж. Мариана «Мечтатели» и новой работой прошло более полутора лет. Столь длительный перерыв был вызван отсутствием готового сценария.

◎

На «Мосфильме» с февраля 1936 г. идут съемки нового звукового фильма «Зори Парижа» режиссера засл. деят. иск. Г. Рошаль (сцен. Г. Рошаль и Г. Шаховского). Оператор Косматов. Музыку пишет Кобалевский.

По плану 1935 г. фильм «Зори Парижа» в феврале 1936 г. уже должен был выйти на экран.

◎

Режиссер Ю. Райзман 20 января (с запозданием против плана на 20 дней) вступил в подготовительный период по фильму «Последняя ночь» (сценарий Е. Габриловича и Ю. Райзман).

Группа строит работу по новому методу. По литературному сценарию группой была сделана выборка всего необходимого материала для декораций, реквизита, костюмов и т. д. Параллельно с разработкой режиссерского сценария цехи ведут подготовку всего необходимого для съемки. К моменту вступления в павильон костюмы должны быть в шкафах, эскизы—утверждены, площадь на павильонах—запланирована. Все это должно сократить сроки производства.

Отв. ред. К. ЮКОВ. Пом. отв. ред. С. ГИНЗБУРГ.

ЗАКОНЧЕН ПРОИЗВОДСТВОМ И ВЫПУСКАЕТСЯ НА ЭКРАНЫ СОЮЗА

Новый звуковой художественный фильм

ПАРТИЙНЫЙ БИЛЕТ

производство "Мосфильм" 1936 г.

В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:
ЗАСЛУЖЕН. АРТ. РЕСПУБЛИКИ
АДА ВОЙЦИК.
ЗАСЛУЖЕН. АРТ. РЕСПУБЛИКИ
А. ГОРЮНОВ.
АРТИСТЫ: И. МАЛЕЕВ
А. АБРИКОСОВ

СЦЕНАРИЙ
К. ВИНОГРАДСКАЯ

ПОСТАНОВКА и
РЕЖИССУРА
И. ПЫРЬЕВ.

ДИРЕКТОР
ПРОИЗВОДСТВА
Д. ГОФМАН.

АССИСТЕНТ
РЕЖИССЕРА
А. ЛЕВШИН.

ОПЕРАТОР
А. СОЛОДКОВ.

ВТОРОЙ
ОПЕРАТОР
Т. ЛЕБЕШЕВ.

КОМПОЗИТОР
В. ЖЕЛОБИНСКИЙ

ЗВУКООПЕРАТОР
В. ЛЕЩЕВ.

ХУДОЖНИК
В. РАХАЛЬС.

Н. КЛЕМЕНТЬЕВА 36 г.

№2.555

50
ОБЯЗАТ. ЭКЗЕМПЛЯРЫ
9 - АПР 1936
Всес. Кн. Палат. Получены

13 АПР 1935

Цена 3 р. 50 коп.